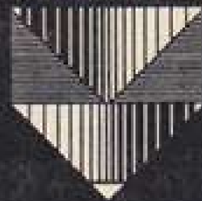
CAZ

Hüznün Müziği

Kalem



C A Z

HÜZNÜN MÜZİĞİ

Kalem Ltd. Şti. Ankara Şubesince hazırlanmıştır.

Kalem Yayıncılık: Şehit Adem Yavuz Sk. 16/14
Kızılay-Ankara, Tel: 25 79 65

Birinci Basım: Aralık 1985, Ankara
01.05.85.014

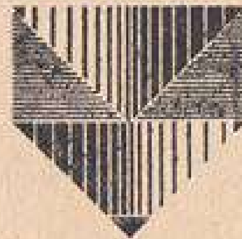
Kapak düzeni: Ümit Öğmel
Kapak baskı: Sanem Matbaası, 29 65 42, Ankara
Dizgi, baskı, cilt: Aslımlar Matbaası, 31 87 52, Ankara

C A Z

Hüznün Müziği

Derleyip Çeviren :
Feride Çiçekoğlu

Kalem



ÖNSÖZ

HÜZNÜN MÜZİĞİ

İrili ufaklı kollarla beslenerek geniş bir coğrafyada kıvrılıp bükülen Missisipi, geçtiği vadilerin alüvyonlarını biriktire biriktire, karanlığı aydınlığa, aydınlığı karanlığa çevire çevire, denizle buluşmaya hazırlar kendini. Ama çağıldayıp akmasını hızlandıran dereler kadar, geçtiği pamuk tarlalarından dinlediği ezgilerdir onu besleyen.

Alev bir ezgidir bu. Bules'dur. Yani hüzün...

Katettiği bunca yol boyunca yüreğini kemiren hüzün, onu, denizle buluşmaktan vazgeçirtemez. Bir sudur o ve zaman gibi o da akmak zorundadır. Ama denizin göründüğü yerde de şöyle bir durur. Artık sularını geriye akıtmak mümkünsüzdür. Parçalanır, kollara ayrılır ve öylece

buluşur denizle. İşte onun denize karıştığı bu yerde limanın curcunası başlar: İspanyollar, Fransızlar, Karayipliler, zenciler ve daha niceleri, sesahenk bir çevre içindedirler. Bu kent New Orleans'tır.

New Orleans, başlangıçta Fransız, sonra İspanyol, sonra yine Fransız egemenliğinde kalmış, 1803'te de Birleşik Devletlerce satınalınmıştır. Gün bitip de limanın gürültüsü hafifleyince, kentin zencilerle dolu varoşlarında bir ezgi duyulur. Boğuk bir feryat, bir inleme, bıçak keskinliğinde bir ezgidir bu. Missisipi'nin alıp getirdiği «blues», caza dönüşerek yeniden göğe yükselmektedir. Ondokuzuncu yüzyıldan bu yana siyah yalnızlığın bir çığlığı olarak nehir kıyılarında, varoşlarda duyulan bu ezgi, giderek diğer kentlerin varoşlarında da kendine karşılık bulur.

Missisipi'nin derin sularında harelenen blues'un kıvrımları, ilk köle gemisinin okyanusu aştığı günün acı anılarını bugüne ulaştıran bir çığlıktır aslında. Belli ki, anıların müziğidir blues, anıların tonlar halinde dile gelişidir. O, yani hüzün, tarihsel geçmişi olan bir ezginin yeniden biçimlenişidir. Bu geçmiş, Afrika'ya, kabile yaşamının eşitlikçi, katılımcı anılarına değin uzanır.

Doğanın yabanıl koynunda kabilesinin törelerine uygun şekilde yaşayan karaderili, cangılların ortasında kendine özgü bir iletişim ağı da kurmuştu. Konuştuğu dil ile, iletişim aracı olan davula vuruşu arasındaki ritmik uygunluk, onun müziğini de mayalamıştı. Kızılderililerin uzaktan

uzağa dumanla haberleşmesi gibi, siyahlar da, davul aracılığıyla iletişim sağlıyorlardı. Dahası, ritmik vuruşlarla sağlanan tonalite, ifadeye duyguyu da katıyordu.

Ne var ki, toplumsal evrimini kendi ortamında yaşamasına izin verilmeyerek köleleştirilen siyahların elinden, önce «konuşan alet» yani davul alındı. Çalıştırıldığı plantasyonlarda, ormanın derinliklerinde, demiryollarında, limanlarda ayaklanmalarından korkulduğu için, davul köle sahiplerince yasaklanmıştı. Böylece siyah köle, kendini ifade etmede kullandığı araçtan yoksun bırakılırken, bir yandan da yaşama koşullarıyla yalnızlığa itelenmiştir. Bu yüzden yalnızlık, onyedinci, onsekizinci yüzyıllar boyunca kendi rengindeki bir yazgıya dönüşmüştür köle için. Ne sevgisini dile getirebilir, ne nefretini, ne de bir başka duygusunu. Bir gün karısı alınıp götürülür, öbür gün çocuğu, daha öbür günse babası, anası...

Ona kalan yalnızca yalnızlıktır. Gözyaşını gösterme hakkına bile sahip değildir. Nitekim, yüz on yaşındaki bir kölenin şu sözleri ilginçtir: «Tarlalarda ekip biçen köleler, öylesine hüzünlü ve uzun şarkılar söylerlerdi ki, sonunda gözyaşlarını tutamazlardı çoğu kez. Ama patron göründüğünde, gözlerine bir şey kaçmış gibi yaparlardı. Çünkü bilirsiniz ya, patron onların böyle şeyler hissetmelerini istemezdi.»

Tarih, bu süreçte yaşananların hepsini belgeleyebilecek midir? Ama o günlerin gazetelerin-

deki satılık köle ilanları, insanlığımızın o yüzyıllarına, daha fazla belge aranmaksızın ışık düşürebilmektedir.

Kölelere verilenlere bakalım bir de. Ona, beyazların içinde yaşayacağı için önce bir giysi gerekiyordu. Afrika'da, doğanın koynunda, doğanın yalnızlığıyla bütünleşen siyah adam, gereksiz tüm giysilerden uzaktı ve bu çıplaklık belki yakışıyordu da kendine. Ama köleleştirildiğinde üzerine giydirilen «beyaz» giysiler, biraz da iğreti durmaktadır. Plantasyonlarda çalışan erkek siyahın üzerindeki giysi, nedense, ödünç alınmış gibidir. Ama şu kadın kölenin başındaki turban, onun bu coğrafyada kendine yakıştırdığı ender şeylerden biridir. Bu yüzden olacak ki, başındaki turban, hiç de ayrıksı durmuyor. Hatta ona bir derinlik sağlıyor.



Diğer yandan, tanrısını da değiştiriyorlar kölenin. Onu hıristiyanlaştırmaya çalışıyorlar. Böylece, uyumlu, sadık bir «Tom Amca» yaratılmak isteniyor. Siyah bir rahip şunları söylüyor bize: «Başlangıçta okuma yazmam yoktu. Efendi ne derse onu söylüyordum. Diyordum ki, efendiye

itaat ederseniz cennete gidersiniz. Sonraları onlara söyleyecek başka şeyler keşfettim, ancak gizlice söylenebilecek şeyler. Pek çok kez yaptım bunu. Dua ederseniz tanrı sizleri özgür bırakacak dedim onlara.»

Siyah rahibin söylediklerine ne kadar kulak verilmiştir acaba? Ama, siyahların gittikleri kiliselerde söylenen spiritualler, kilisenin dışında yeni sözler, yeni sesler kazanmaya başladı. «Şeytanın müziği»ne dönmeye, yani blues'laşmaya yüz tuttu. Çünkü siyah adam, Afrika'dan anımsadıklarıyla bu ezgiyi birleştirme yolunu seçti.

Onyedinci, onsekizinci yüzyıllar boyunca kendi yaratıcılığını, kendi bireyselliğini ortaya koyamayan köle, Kuzey - Güney savaşıyla birlikte yarı-aydınlık bir düşünce kazanıyor. Bu, buğulu bir aynada kendi yüzünü ilk kez görmeye benziyor biraz da. Başkan Lincoln «Özgürlük Bildirgesi»ni yayınladığında köleler, koro halinde şu türküyü söylerler :

Vurun zilli teflere
Duyulsun sesi Kızıldeniz'de
Tanrı muzafferdir
Evlatları kavuştu özgürlüğe.

Musa efsanesine yapılan bir göndermeyle anlatılan, Güney'in boğucu havasından Kuzey'e göçetmeye başlayan siyahların kurtuluş umuduydu.

Güney'in geniş plantasyonlarında zor koşullarda, ölüm ile kalım noktasında çalışan köle için

Kuzey, «vaadedilen» cennetti. Aslında Kuzey'in, kapitalistleşme sürecinde Güney'e üstünlüğünün bir sonucuydu savaş. Gereksinme duyduğu ucuz ücretli emeği Güney'deki siyahlardan sağlayabilirdi Kuzey. Bunun için, Güney'in kölelik yasaları kaldırılmalıydı. Başkan Lincoln'ün «Özgürlük Bildirgesi»yle köleler, teorik olarak «özgür»dü. Ama acılar bitmemişti henüz. Zulmün sürüp gittiği yerde acılar biter mi? O gün bugündür sürüp giden siyah yalnızlık, yeni anlamlar, yeni içerikler kazanacaktı. Blues'un taşıdığı hüznün başkaldıran tınısı da, New Orleans deltasından bütün bir dünyaya yayılacaktı.

İç savaştan sonra köleler, kendileri için pek fazla bir şeyin değişmediğini görürler. Yine en ağır işlerde, en ağır koşullarda çalıştırılırlar. Açılacak tüneller, yapılacak demiryolları, demiryolları için gerekli traverslerin ormanlardan sağlanması vs. hep kendilerine bırakılmıştır. Teknoloji gelişmekte ve fakat siyahlar için yaşama koşulları iyileşmemektedir. Bu zaman diliminde kendi varoluşlarını algılamaya başlarlar. Ne ki, Ku Klux Klan'ın linç törenlerinden, ateşe verilen mahallelerden feryatlar yükselmekte, dumanlar tütmektedir. Siyah adam, kabilesinden koparılmış olmasının anılarıyla, yaşadığı bu acımasız koşulları bir araya getirdiğinde, yalnızlığa itildiğinin ayırdındadır. Bu durum, ondaki derin hüznü pekiştirir. O, isteyerek düşmemiştir bu duyguya, zorlanmıştır. Ve işte tam da bu noktada dudaklarındaki o yangın tutuşur. Hançeresine uygun olan blues'dur bu. Ve hançereden yükselen feryada, enstrumanların feryadını katabilen caz...

Hitler, insani olan herşeye karşı çıkarken, caza da tepki gösterir. Ona göre, zenciler de yahudiler gibi, otantik Alman sanatının parçalanmasına yol açmıştır. Şöyle der bir konuşmasında: «Aşağı ırklardan sayılan zencilere gelince, bunların sözde sanatlarının, özellikle cazın ilkel biçimleri, ne yazık ki Almanya'ya girmiştir.»

Hitler, keşke yalnız kalsaydı bu sözlerinde! Ama cazın anavatanı Amerika başta olmak üzere, dünyanın tüm «uygar» ülkelerinde ırkçı önyargı, başkaldırının tınısına katlanamadığından caza öfkeyle bakmış ve bunu da dile getirmiştir. 1950'lerde İkinci Dünya Savaşı'nın dünyayı sarsan ve dünyanın bir bölümünün daha emperyalist sömürü düzeninden kopmasına yol açan çalkantıları soğuk savaş yönelimleri kazanırken, caz da daha yaygın bir şekilde evrensel bir kimlik kazanır. Bu kimlik, cazın yalnızca siyahların müziği olmaktan çıkması ve başkaldırıcı yanının ağırlık kazanmasıyla ifade edilebilir. Ne var ki, o «uygar» ülkeler, bu başkaldırıya karşı öfkeli bir tavır takınmışlardır.

Caz, insani olan adına başkaldırırken, insana karşı silahlanmış toplumsal düzenlerin hışmına uğraması belki doğaldır. En bireysel olanda tüm bir insanlığı savunabilen ezgiler yumağıdır caz. Ama cazın vatanı New Orleans'ta bile, 1950'lerde «Vatandaş Komiteleri»nin «Negro müziğini» dinlememe çağrıları yayınlanır. Yüzyıl öncesinin gazetelerinde köle satış ilanlarını sergileyen New Orleans, utançtan kızaran yüzünü kimbilir daha kaç zaman Missisipi sularıyla serinletmeye çalışacaktı! Çünkü zulüm yokolmamıştı. Kahrın ve acının kir-

meni yeni acılar eğiriyordu. Ne var ki, Hitler'in «sözde sanat» dediği caz, «en insancıl anlatım biçimi» diye adlandırılıyor bugün. Missisipi boylarından döllenip, New Orleans varoşlarında doğan ve Chicago, Kansas City, Harlem gibi yerlerden Avrupa'ya atlayan caz, artık bütün bir insanlığın kültür birikimi içinde yer almıştır.

Blues'u ve cazı doğuran çelişkilerin hâlâ canlı olması, o çelişkileri dile getiren ve onlara karşı bir başkaldırı tohumu taşıyan cazı da dipdiri ayakta tutmuştur: Çelişkinin müziğidir caz, hüzünle neşeyi, bireyselle kollektifi kaynaştırıp yoğurur, bir potada eritip bütün devinimiyle, bitmemişliğiyle sunar. Öyle bir bitmemişliktir ki bu, yeniliğe, katılıma, gelişime açıktır. Belki bu yüzden, her renkten, her ulustan insan, hem çektiği acıların hem de acılara karşı çıkışın izlerini bulmuştur cazda. Siyahların dini ilahilerinden (spiritual'lerden) etkilenerek doğan blues'a «şeytanın müziği» denmesi boşuna değildir. Blues, nasıl dini temaları karşıtına dönüştürüp papazların ikiyüzlülüğüyle alay etmiş ve cinsel temalardan dem vurmuşsa, caz da blues'un hüznünü karşıtına çevirip «İsyan» etmiştir bir bakıma.

Canlılığını ve diriliğini, en temel özelliği olan **doğaçlamaya** (emprovizasyon) borçludur caz. Renklerin, kokuların, duyguların canlandığı müzikte, cazcı için her melodi bir olanaktır. O, bu olanağın içine hapsolmadan, kendi bireysel ifade gücünü koyar. «Eda» denilebilecek biçem, cazcının müziğe yaklaşımını belirler. Afrikalının «konuşan alet» geleneğini sürdüren cazcı, klasik müzikte olduğu gibi bir «icracı» değildir yalnızca.

Hatta, esas yönüyle bile «icracı» değildir. Çalarken hayatiyet katan ve yaratandır o.

Klasik müzik «mükemmel»i, «ideal»i seçerken belli bir çevren kurmuştur. Hangi icracı olursa olsun bu çevren içinde devinir. Oysa caz bitmemişliği ile varolur. Melodiyi seçtikten sonra bile bilinenin dışına her an çıkması olasıdır. Missisipi suları gibi, bir yandan vadiyi derinleştirirken, bir yandan da o vadinin biçimini alır.

Garip bir kısa ömürlülükleri var blues'cuların. Dahası, dramatik sonları. Bessie Smith'in ölümünü düşününce, blues gitarcısının gitarının tellerine neden kırık bir şişe ya da bir bıçak bastırdığı anlaşılıyor. Beyazların hastanesine alınmadığı için kan kaybından ölen Bessie Smith ve daha nicelerinin acısı, kara kaderli insanların hançerelerinden yükselen hüznün dalgaları ile ifade bulabilirdi ancak. Ve, bu çığlığa eşlik eden «konuşan alet»lerle...

Ama, cazcıların kısa ömürlerine, yollarda tükenen yaşamlarına karşın, cazı vareden çelişkiler ona uzun bir yürüyüş sağlamıştır. Elinizdeki bu derleme, bu uzun yürüyüşün alçakgönüllü bir öyküsüdür. Alçakgönüllü bir başlangıcı olan bu müziğe ve onu yaratan insanların acılarına tanık olmaya çalışan bir öykü. Üçyüzyıllık bir serüvenin kokusunu, rengini, burukluğunu; sözcüklerle, görüntülerle ve anımsattığı tınılarla okuyucuya ulaştırmayı başarabiliyorsa, amacına ulaşmış olacaktır.

AHMET TELLİ

Ankara, Kasım'85

İÇİNDEKİLER

BEETHOVEN CAZ DİNLESEYDİ...

Beethoven'e veya diğer «klasik» bestecilerden birine bugünün caz-rock müziğini dinletmek mümkün olsaydı... Ne derlerdi acaba?

Farkları bir düşünün hele: Klasik orkestranın alışılmış aletleri yerine gümbür gümbür elektronik aletler. Opera sanatçısının denetimli, yumuşak sesi yerine rock vokalistinin ya da caz solistinin sert, yontulmamış haykırışları. Besteci ile, besteyi yorumlayan şef de sırra kadem basmış. Bunların yerini, kulak dolgunluğu ile çalan, doğaçlamaya (emprovizasyon) başvuran caz müzikçisi almış: çaldıkça besteleyen ve arkadaşlarıyla çala çala, sayısız plak dinleye dinleye bestelemeyi öğrenen bir müzikçi türü.

Hepsi bu kadar olsa neyse. Bunlar müzikle ilgili olanlar. Ya dinleyiciler? Klasik müzik dinleyicisi sessizce yerinde oturur ve alkışını müzik sonuna saklar. Pop müzikçisi ise, sessiz, oturan bir dinleyici kitlesine çalmaz. İnsanlar danseder, konuşur, hatta çoğu zaman çığlıklar atar, bağırırlar. Rock grupları konserlerini onbinlerce kişiye verdiklerinde bile, dinleyiciler müziğe katılmaktadırlar.

Bütün bunlar, bizim klasik bestecimize müzikte müthiş bir değişiklik olduğunu gösterecektir. Bestecimiz bu değişikliğin nasıl ve ne zaman olduğunu bilmek isteyecektir.

Kuşkusuz aynı zamanda gençlerin müziğe neden daha önce hiçbir zaman olmadığı kadar çok ilgi duyduğunu da soracaktır.

Bugünkü müziğin miladı zenci kölelerin yeni dünyaya katılışlarıydı. Afrika'daki vatanından koparılıp Amerika'ya zorla götürülen siyah insanla başlayan bir serüvendir bu.

Herhangi bir grup rock müzisyenini ilk kez bir araya koyun. Çaldıkları müzik ne olacaktır? Yüz yıl kadar önce Amerika'nın güney eyaletlerinde gezici siyah müzisyenlerin çaldığı müziğin bir devamı, yani «blues».

Belki de kendisi topraktan doğduğu için, doğurgan bir müziktir blues. Caz, gospel, ritm ve blues, soul gibi «akraba» müzik türleriyle birlikte, bugünün en iyi pop müziğinin ortaya çıkmasına yardımcı olmuştur.

Rock'n roll ve bugünün rock müziğinin çoğu 1940'ların sonundaki ritm ve blues'dan türemiştir. Soul ve Motown müziği, siyahların kiliselerinde söylenen dini gospel müziği ile blues'un bir tür karışımına kadar uzanır. Caz da popüler müzik üzerinde kalıcı bir etki yapmış, hatta klasik müziğin bazı modern bestecilerini dahi etkilemiştir. Dolayısıyla bu siyah müzik geleneği 20. yüzyılda başka hiçbir müziğin olmadığı kadar etkili olmuştur. Hem de gerçek bir uluslararası salgına dönüşerek.

Günümüzün en büyük caz ustalarından Elvin Jones, caz için «dünyadaki en insancıl anlatım biçimi» diyor. Siyah müzik geleneğinin, renk, dil ve ulus farkı gözetmeksizin insanları böylesine kucaklaması belki de bu evrensel boyuttan kaynaklanıyor: «insana kollarını açan» bir müzik olmasından.

Burada anlatacağımız, yalnızca dünyayı saran bir müziğin öyküsü değildir. Siyah insanların beyaz bir toplumda geliştirdikleri bir yaşam biçiminin serüvenidir. Müziklerindeki değişimin diğer insanlarla olan ilişkilerindeki değişimi nasıl yansıttığının; bugünün her renkten insanının bu müzikte nasıl dinlemeyi ve çalmayı istediği ezgileri bulduğunun öyküsüdür.

Şimdi işin başına dönmeliyiz. Afrika'ya, asırlar öncesine.

AFRO - AMERİKAN MÜZİĞİN KAYNAKLARI

Amerika'da gelişen siyah müziği hem klasik müzikten hem de Amerikan ve İngiliz emekçileri arasında popüler olan halk şarkıları ve baladlardan onca farklı kılan neydi? Bu sorunun cevabı Afrika'da yatar. Topraklarından koparılmazdan önce kölelerin müziği öğrendikleri, dinledikleri ve çaldıkları Afrika'da. En önemli köle kaynağı Batı Afrika'dır. Ve Batı Afrika'da başlıca müzik aleti davuldur. Davul çalan gruplar özellikle ritm kullanımı çok karmaşık bir müzik yapıyorlardı. Eşlik eden Afrikalılar şarkı söyleyip el çırparlardı; ama Avrupalılara öğretilenden çok farklı bir biçimde. Batı Afrika'nın bazı yörelerinde, müzik aynı zamanda kuzeydeki Arap ülkelerinin müziğinden de etkilenmişti. Buralarda, davullara ek olarak, kendi yaptıkları telli alet ve tefler de kullanılıyordu. Bunlar, çalışırken ve geleneksel kabile yaşamının pek çok töreninde insanlara eşlik ediyorlardı.

Afrikalılar Amerika'ya geldiklerinde kendi geleneksel Afrika müzikleri ile beyaz efendilerinin Avrupai müziğinden fikirleri birbiriyle kaynaştıran bir müzik yarattılar. Bu, doğası salt Afrika'lı olmayan yeni tür bir müzikti. Dolayı-

sıyla yeni bir ad aldı: Afro-Amerikan müzik. (*)

Atlantik yolculuğundan sağ çıkabilmiş kölelerin, kültürü bastırılmış, kabileleri dağıtılmış, dinleri yasaklanmıştı. Çevresinden kopartılmış, ürkmüş ve şaşkın Afrikalılar, eski yaşam biçimlerinden ellerinde kalan son parçaya tutundular: müziklerine.

Ancak bu son sığınak bile beyaz efendi tarafından kuşatıldı. Missisipi'nin kara yasaları davulu yasakladı. Afrika yaşamından sürmesine izin verilenler yalnızca efendinin işine gelenlerdi: Afrika'daki tarımın geleneksel bir parçası olan ritmik iş şarkıları (**).

---

* Kimi caz eleştirmenleri, cazın Amerikan müziği olarak tanımlanmasına karşı çıkmakta; bu müziğin Amerika «sayesinde» değil, Amerika'ya «karşın» oluştuğunu ileri sürmektedirler. Bu nedenle, Amerika'nın en tanınmış caz eleştirmenlerinden Marshall W. Stearns'in şu tanımı hayli eleştiri toplamıştır: «Caz, Avrupa çalgılarını kullanan ve Avrupa armoniğinin, Avrupa-Afrika melodiğinin ve Afrika ritminin unsurlarını birbirine bağlayan doğaçtan çalınan (emprovize) Amerikan müziğidir.»

Cazın Amerikan müziği olarak tanımlanmasına karşı çıkanlar, cazın Amerika'da hayat hakkı bulamayarak ancak Avrupa'da popüler hali geldiğini savunmaktadırlar. Gerçekten de, Amerika'daki bazı istatistik araştırmaları satış açısından, caz plaklarının popüler müzikten, klasik müzikten, «cowboy» müziğinden, masal plaklarından ve hatta yabancı halk şarkılarından sonra geldiğini ortaya koymuştur. Ayrıca caz plağı üreten en büyük firmalar Avrupa'dadır. Bir çok Amerikalı daha caz sözcüğünü duymamışken, Belçika'lı avukat Robert Goffin ve Fransız yazar Hughues Panassie caz eleştirileri yazmışlardır.

Yine de, caza kimliğini veren Afrika'lı siyah insanın Amerika serüvenidir. Afrika ve Amerika, caza vazgeçilmez öğelerini katan iki toprak olmuşlardır. Bu bakımdan biz caz için «Afro-Amerikan» tanımını kullanmayı uygun bulduk.

** Çalışmanın, genelde kültürü ve özelde dil ile müziği nasıl biçimlendirdiği konusunda George Thompson'un «İnsanın Özü» adıyla dilimize çevrilen kitabı mükemmel bir kaynaktır. Thompson bu kitabında, alçakgönüllü ve sade ama sağlam bilimsel kanıtlarla, konuşmanın ve müziğin insanların üretim ilişkilerinden doğuşunu anlatır. İş şarkılarına verdiği örnekler, Afro - Amerikan müziğin doğuş aşamasındaki örneklere çarpıcı bir benzerlik taşımaktadır.

Nakarat ya da heyamola, insanın çalışma sırasındaki zorlanma

Bu nedenle siyah Amerikan müziğinin ilk biçimlerinden birisi iş şarkılarıydı. Bu, siyahların Afrika'daki müziğinin güçlü etkilerini taşıyordu. Afrikalıların geleneksel işdışı uğraşlarının çoğu Amerika'da biçimlenemedi; çünkü köleler zamanlarının hemen hemen tümünü çalışarak geçiriyorlardı. Çiftliklerde olsun, pamuk plantasyonlarında olsun köleler daima efendilerinin sıkı denetimi altındaydılar. Köle sahipleri korkuyorlardı. Kölelerin birbirleriyle haberleşmelerinden ve bir ayaklanma başlatmalarından ödleri kopuyordu. Çoğu Afrikalı için başlıca müzik aleti olan davul bu nedenle yasaklanmıştı. Afrika'da, konuşulan dille davulların çalınışı arasında daima yakın bir ilişki olmuştu. Davulcular konuşma ritmini ve vurgularını olduğu gibi yansıtabiliyorlardı. Örneğin Afrika güreşinde, davulcular güreşçilere davulla uyarılarda bulunurlardı. «Konuşan davul» deyimi buradan gelmektedir.

Çalışmaya eşlik etmek üzere şarkı söyleme alışkanlığı ise köle sahiplerini rahatsız etmiyordu. Çünkü hiç değilse, bu alışkanlık kölelerin daha iyi çalışmalarına yardımcı oluyordu. İş şarkıları genellikle bir çağrı - yanıt dokusundan oluşur. Bunda, birisi solo söyler ve tüm koro grup olarak yanıtlar. Bütün bunlar, çalışma ile ritm içinde gider ve sıkıntıyı hafifletir. Çağrı - yanıt dokusu Afrika geleneğinin ve sonraları Afro - Amerikan müziğinin önemli bir parçasıydı. Afro - Amerikan müziğinin gelişiminde Afrikalıların

---

anlarında çıkardığı ve hiç değiştirmeden tekrarladığı anlaşılmaz bir çığlıktır. İlk hecesi hazırlayıcı bir işarettir, ikinci hece ise zorlanma anını belirtir. Heyamolanın ilk hecesiyle ikinci hecesi arasındaki ilişki neyse doğaçtan söylenen dize ile heyamolanın tümü arasındaki ilişki de odur.

Çalışma sürecinde, yapılan işin kendinden doğan heyamola, çalışanın yaptığı iş karşısındaki öznel tutumunu da dile getirecek aşamaya vardığında türkü ortaya çıkmıştır. Thompson, buna örnek olarak Güney Afrika'lı taş kırıcıların şu türküsünü verir :

«Bize kötü davranıyorlar, ehe!
Bize hiç acımıyorlar, ehe!
Kahvelerini içiyorlar, ehe!
Bize hiç vermiyorlar, ehe!» (s. 45)

şarkı söyleme biçiminin Avrupalılardan çok farklı oluşu da önemlidir. Afrikalılar, klasik eğitim görmüş Avrupalı şarkıcıların yeğledikleri saf tonlar yerine çeşitli vokal tonlar kullanıyorlardı: Homurtular, feryatlar ve falsetto.

Plantasyonlarda, özellikle de pamuk toplanmasında çalışanlar, genellikle işleri hakkında şarkılar söylüyorlardı. Bazen genelde hayat hakkındaki duygularını ifade edecek şarkılar söyledikleri de oluyordu. Ne kadar fazla çalıştırıldıklarından yakınmak gibi... Ancak bunlar, köle sahipleri duyup anladıkları takdirde tehlikeli olabilecek şarkılardı:

Ah kâhya kâhya, kör müsün yoksa
Saatine baksana! Aç gözünü, bak paydos vakti
Ah kâhya kâhya, nasıl iş bu böyle
Düdükler çalıyor, çalıştırıyorsun beni hâlâ...

Sonraları, kölelerin özgür bırakılmasından sonra, iş şarkıları eski kölelerle birlikte yeni işlerine aktarıldı: Demiryolları kumpanyalarında ray döşerken, ya da bir kereste kampında ağaç keserken söylüyorlardı benzeri şarkıları. Bazı iş şarkısı türleri bugüne kadar kalmıştır. Bunlar özellikle güneyin cezaevlerinde yaşamışlardır: Siyah hükümlülerin, kol emeği harcarken yüzlerce yıl önce olduğu gibi şarkı söyledikleri zindanlarda.

Afrika müziğinin etkilediği diğer bir siyah Amerikan vokal biçimi tarla çağrılarıydı («Field holler»). Bunlar, grup halinde değil, tek başına çalışan biri tarafından söyleniyordu. Bir tür «uzun hava»ydı. Çoğu zaman falsetto ile uzun ve inişli-çıkışlı bir ya da iki dizelik çağrıyı içeriyordu. Tek başına pamuk tarlasında çalışanlar, yakın tarlalarda çalışan diğer kölelerle haberleşmek için kullanıyorlardı bu uzun havaları. Afrika dillerinde haykırıyorlardı ki köle yoldaşları onları anlayabilsinler ama beyaz kahyalar ne dediklerini bilemesinler.

Bir benzetme yapmak istersek, tarla çağrılarını bozlak ya da hoyrata yakın bulabiliriz. Yalnız insanın doğayla ve uzaktaki haldaşıyla söyleşmesidir hepsi de. Bozlakta, bozkır insanının daha tekdüze, hoyratta ise dağ insanının zaman zaman hırçınlaşan feryadı yankılanır; bir başkaldırı

sezilir içten içe. Tarla çağrısının tonalitesi ikisini de çağrıştırır. Öz, aynı evrensel insan gerçeğinden kaynaklanır. Biçime gelince, bozlak ve hoyrat, feodal toplumun yüzyıllarca kırılamayan kalıplarına sıkışıp kalmışlardır. Tarla çağrıları ise, «blues» ve benzeri türlerle birlikte, emperyalistleşen bir ülkenin gözeneklerinde, bu ülkeye aşılanmış bir alt kültürün ifade biçimi olarak gelişmiş ve üretim ilişkilerindeki hızlı değişime paralel olarak kendini Batı müziğinin kalıplarına açmıştır.

Yirmibir yaşındayken kaçan ve yaşamını köleliğin kaldırılması için konferanslara ve yazmaya adayan Frederick Douglas adlı bir eski köle, plantasyonundaki şarkıları şöyle anlatıyor:

«*Plantasyonu çeviren sık orman, kilometrelerce bir alanda kölelerin yabanıl notalarıyla inlerdi. Bu notalar neşeli değildi. Tersine yakınmalarla doluydu. Acının ve kederin öyküsünü anlatırlardı. En keskin sevinç patlamalarında bile, daima inceden inceye derin bir melankoli sezilirdi.*»

Blues şarkıcısı Booker White ise 110 yaşındaki eski bir köle kadından dinlediği benzer izlenimleri aktarıyor:

«*Tarlalarda ekip biçen köleler öylesine hüzünlü ve uzun şarkılar söylerlerdi ki gözyaşlarını tutamazlardı çoğu kez. Ama patron göründüğünde, gözlerine bir şey kaçmış gibi yaparlardı. Çünkü bilirsiniz ya, patron, onların böyle şeyler hissetmelerini istemezdi.*» (*)

---

* «Eleştirel Caz Tarihi» (1984) adlı kitabında Erdal Göksoy, blues'un hüzünle özdeşliğini kabul etmiyor. (s. 20) Yazarın, çoğu zaman birbiriyle de çelişen bir dizi bilimsellikle bağdaşmayan «saptamasının» ayrıntılı bir eleştirisi bu derlemenin sınırlarını aşıyor. Blues'un sözcük anlamı olarak Redhouse sözlüğünün bile verdiği hüznü neden yadsır kişi? Bunun yanıtı «Eleştirel Caz Tarihi»nin eleştirel olmayan bakış açısında yatıyor. Kitabın yazarı, cazı vareden hüznü yadsıyor; tıpkı kölelerin hüznünü yadsıyan patronları gibi.

Onu bunca yanılgıya düşüren, «sol radikal ideolojiler» diye tanımladığı bir düşmandan duyduğu ürküntüdür belki de. Yanılgılar, yazarın kendi kişisel dar görüşlülüğünden değil, sınıfsal bakış açısından

İş şarkılarının dışında, beyazları eğlendirebilecek gösteriler de, siyahların kendilerine özgü müziklerini çalmalarına izin verilen bir alandı. 1744 tarihli bir gazetede, Maryland'de kölelerin gitara benzeyen dört telli bir banjo ile çalıp söylemelerinden söz edilmektedir. Hatta müzikal yetenekler kölelerin satış fiatlarını arttırabiliyordu. Eski Amerikan gazetelerinin ilan sayfalarında, kölelerin bu yönü farklı amaçlarla vurgulanıyordu sık sık: Ya satışa çıkarılan bir kölenin niteliklerini belirtmede ya da kaçmış bir kölenin eşgalini vermede.

Başka efendiye satılan anasını bir daha hiç göremeyen, defalarca kaçıp yakalanan, her yakalanışında ölesiye kırbaçlanan, yaşamlarının tüm sığınakları beyaz efendilerce kuşatılmış köleler, dertlerini müziğe döktüler:

«Bir aklım var, patron görsün diye
Bir başkası yalnızca kendime...»

Afrika'dan getirdikleri kültür mirasından, müzikten ve dinden koparılmaya çalışılan bu insanlar, eski kültürlerinden kurtarabildiklerini yeni şartlarla kaynaştırarak kendi-

---

kaynaklanıyor. Şöyle diyor: «...sol radikal ideolojiler Caz'ın sınıfsal bir müzik olduğunu eskiden beri savunagelmişler ve halen de savunmaktadırlar. Aslında bu tutum ideoloji uğruna bilimsel gerçekleri yadsımanın tipik bir örneğidir.» (s. 79) Oysa, kendi «bilimsel (!) tanımına göre, caz ilahlarının büyük çoğunluğu işçi sınıfından değil orta sınıftan gelmiştir. Ayrıca Caz ustalarının çoğunluğunun sol radikal ideolojilerle ilgileri yoktur. «Bütün bunların ışığında düşünüldüğünde, Caz'ın işçi sınıfının değil ama bir tüm olarak Amerikan insanının malı olduğu görülür.» (s. 79)

Kuşkusuz yazarın «sınıf» olgusuna karşı bu hırçın ve bilim dışı yaklaşımı yine de sınıfsaldır. O, cazı ille de egemen Amerikan ideolojisine maletme tutkusuna kaptırıyor kendini. Cazın ticari amaçlarla sulandırıldığı 1930'ların «swing» dönemini, «olgunlaşma süreci» olarak tanımlıyor. Amerikan müzik tekellerine büyük kâr sağlayan bu yozlaşma süreci, İkinci Dünya Savaşı sonrasında gerçek cazın başkaldırısıyla hak ettiği yanıtı almıştır.

ne özgü yeni bir kültür oluşturma sürecine girdiler. Vokal iş şarkılarının yanısıra, Afro - Amerikan müziğin en önemli kökenlerinden biri de siyah dinî şarkılar oldu. Hristiyanlığı kabule zorlanan siyahlar, beyazlarınkinden farklı bir Hristiyan tanrı yarattılar kendilerine. Siyah bir rahip şöyle diyor:

«Başlangıçta okuma - yazmam yoktu. Efendi ne derse onu söylüyordum. Diyordum ki: 'Efendiye itaat ederseniz Cennete gidersiniz.' Sonraları onlara söyleyebilecek yeni şeyler keşfettim, ancak gizlice söylenebilecek şeyler. Pek çok kereler yaptım bunu. Dua ederseniz Tanrı sizi özgür bırakacak, dedim onlara.»

Kabilesi parçalanmış, inançları elinden alınmış, davul çalması yasaklanmış siyah insan için, yeniden biçimlendirdiği Hrıstiyanlık, ilahilerle kaynaşarak yeni bir kimlik ve dayanışma biçimi sağlamaya başladı. Beyazların ilahileri, siyahların dilinde «spiritual»lere dönüştü. Dindışı müzikte olduğu gibi, «spiritual»lerde yani siyah ilahilerde de, çoğunlukla geleneksel Afrika müziğindeki çağrı - yanıt biçimi kullanıldı.

«Evet, hepimiz özgür olacağız,
Evet hepimiz özgür olacağız,
Tanrı bize göründüğü zaman.»

Efendi ortalıkta görünmediği zaman, bu siyah ilahi, Tanrı katından inip dünyevi şartlara daha somut olarak uygulanıveriyordu:

«Evet hepimiz özgür olacağız
Yankee göründüğü zaman. (*)

Politik içeriği her zaman bu kadar açık olmasa da, si-

---

* 19. yüzyıl ortalarında, «Yankee» sözcüğü, bugün çağrıştırdığı «Çirkin Amerikalı» anlamını taşımıyordu henüz. Köleliğe karşı olan ve bu anlamda özgürlük için savaşan Kuzey Amerika askerlerine verilen addı.

yah ilahiler kölelerin kendilerine düşman bir ortamda var olmak için sarıldıkları en önemli anlatım biçimiydi. Siyah ilahiye damgasını vuran uzun ve kederli ezgiler, ezilen bir halkın uçsuz bucaksız hüznünü yansıtır.

Güneydeki siyah ve beyaz insanlar arasındaki ilk müziksel bağlar dini müzik aracılığıyla oluştu. Ondokuzuncu yüzyıl başları Amerika'da büyük bir dini hareketlilik dönemi oldu. Siyahlar, ayinlerin ve vaazların çok canli ve duygusal biçiminden ötürü özellikle Baptist ve Metodist kiliselerinde toplanıyorlardı. Bunlar, Hristiyan mezhepleri içinde, Afrika'daki dinlere en yakın olanlardı. Yine de Avrupa ezgilerini bire bir kopya etmek yerine, siyahlar müziği ve dini gelenekleri Afrika'dan hatırladıklarıyla birleştirdiler.

Amerika'daki ilk siyah dini müzik, şarkılı ayinler ve dini danslarla başladı. Dansa, çağrı-yanıt dokusu eşlik ediyordu. Dansçılar yuvarlak bir halka şeklinde dönerlerken ayaklarını belli bir ritmle yere vuruyorlardı. Bu, Afrika'da ve Avrupa'da din hakkında var olan çok farklı düşünceleri göstermektedir. Avrupalı kilise cemaati sakin sakin koltuklarında otururlar, fakat Afrika'da hareket ayinin candamarıdır: hem dans hem müzikle. Vaizci ile cemaat arasındaki çağrı ve yanıt biçimi de öyle. Bu, siyah Amerikalılar arasındaki şarkılı törenlerin başlangıcını açıklar. İster kiliselerde, ister geniş kır toplantılarında, vaizci ya şarkı söyleyecek ya da bir dizeyi haykıracaktır ve o zaman cemaat de gerisin geriye şarkıyla veya bir dizeyle yanıtlayacaktır.

Başlangıçta, siyahlar ve beyazlar aynı kiliselere gidiyorlardı. Ancak beyazlar giderek hoşnutsuz oldular bu durumdan. Aslında siyahlar da ayrılmaktan ve kendi bildikleri gibi hareket etmekten yanaydılar. Sonuçta, daha 1816'-da yalnızca siyahlar için kiliseler açıldı. Böylece, geleneksel ezgileri katı bir Avrupai biçimde söylemektense, Afrika özelliklerine uydurup söylemenin yolu açıldı. «Spiritual» bu türde söylenen ezgilere verilen addır. Bunların köleler için özel bir önemi vardı; çünkü İncil'den hikâyeleri kendi durumlarına uydurarak söylüyorlardı. En sevilenlerden birisi, Mısır'da tutsak olan İsraillileri konu alan ve «İleri Musa» adını taşıyandı:

«İsrail Mısır ülkesindeyken,
Salıver halkımı!
Dayanamaz bunca baskıya,
Salıver halkımı!
İlerle Musa, ilerle Mısır ülkesi boyunca,
Söyle koca firavuna, salıver halkımı!»

Rivayete göre, bu ilahide adı geçen Musa, aslında Harriet Trubman'a bir göndermedir. Harriet Trubman, kölelere, Kuzey Amerika eyaletlerine kaçmalarında yardımcı olan siyah bir işçiydi. Çoğu kuzey eyaletleri kölelerini ondokuzuncu yüzyıl başlarında, hatta daha önceleri özgür bıraktıkları için kuzey, siyahlar için özgürlük demekti. Bu tür göndermeler yalnızca siyahlar için anlamlıydı. Beyazlara gelince, onlar bu «spiritual»ı yalnızca basit bir geleneksel dini ezgi olarak yorumlayacaklar, köleliğe karşı başkaldırı yanını sezemeyeceklerdi.

Siyah dini şarkı geleneği bugüne kadar gospel müziği biçiminde sürmüştür. Siyah kiliselerinin müziğidir bu. Birçok caz ve blues şarkıcısı için, çocukken kilise korolarında ve ayinlerinde söyledikleri şarkılar, Afro - Amerikan müziği ile ilk tanışmaları olmuştur.

İş şarkıları, tarla çağrıları ve siyah ilahiler, dindışı ve dini müziğin bu siyah biçimleri, birarada yoğrularak ve Avrupa müziğinin biçimine dökülerek, yeni bir siyah kültür oluşturdular. Bu kültürün imbiğinden süzülen «blues» ise, cazın belkemiğini oluşturdu.

BY

HEWLETT & BRIGHT.

SALE OF

VALUABLE

SLAVES,

(On account of departure)

The Owner of the following named and valuable Slaves, being on the eve of departure for Europe, will cause the same to be offered for sale, at the NEW EXCHANGE, corner of St. Louis and Chartres streets, on *Saturday*, May 16, at Twelve o'Clock, *viz.*

1. **SARAH**, a mulatress, aged 45 years, a good cook and accustomed to house work in general, is an excellent and faithful nurse for sick persons, and in every respect a first rate character.

2. **DENNIS**, her son, a mulatto, aged 24 years, a first rate cook and steward for a vessel, having been in that capacity for many years on board one of the Mobile packets; is strictly honest, temperate, and a first rate subject.

3. **CHOLE**, a mulatress, aged 36 years, she is, without exception, one of the most competent servants in the country, a first rate washer and ironer, does up lace, a good cook, and for a bachelor who wishes a house-keeper she would be invaluable; she is also a good ladies' maid, having travelled to the North in that capacity.

4. **FANNY**, her daughter, a mulatress, aged 16 years, speaks French and English, is a superior hair-dresser, (pupil of Guilliac,) a good seamstress and ladies' maid, is smart, intelligent, and a first rate character.

5. **DANDRIDGE**, a mulatoo, aged 26 years, a first rate dining-room servant, a good painter and rough carpenter, and has but few equals for honesty and sobriety.

6. **NANCY**, his wife, aged about 24 years, a confidential house servant, good seamstress, mantuamaker and tailoress, a good cook, washer and ironer, etc.

7. **MARY ANN**, her child, a creole, aged 7 years, speaks French and English, is smart, active and intelligent.

8. **FANNY or FRANCES**, a mulatress, aged 22 years, is a first rate washer and ironer, good cook and house servant, and has an excellent character.

9. **EMMA**, an orphan, aged 10 or 11 years, speaks French and English, has been in the country 7 years, has been accustomed to waiting on table, sewing etc.; is intelligent and active.

10. **FRANK**, a mulatto, aged about 32 years speaks French and English, is a first rate hostler and coachman, understands perfectly well the management of horses, and is, in every respect, a first rate character, with the exception that he will occasionally drink, though not an habitual drunkard.

☞ All the above named Slaves are acclimated and excellent subjects; they were purchased by their present vendor many years ago, and will, therefore, be severally warranted against all vices and maladies prescribed by law, save and except FRANK, who is fully guaranteed in every other respect but the one above mentioned.

TERMS:—One-half Cash, and the other half in notes at Six months, drawn and endorsed to the satisfaction of the Vendor, with special mortgage on the Slaves until final payment. The Acts of Sale to be passed before WILLIAM BOSWELL, *Notary Public*, at the expense of the Purchaser.

New-Orleans, May 13, 1835.

PRINTED BY BENJAMIN LEVY.

HEWLETT ve BRIGHT

D E Ğ E R L İ   K Ö L E L E R

(Yolculuk Nedeniyle Satış)

Aşağıda adları bulunan değerli kölelerin sahibi Avrupa'ya gideceğinden, köleleri St. Louis ve Chartres sokaklarının kesiştiği yerde bulunan NEW EXCHANGE'de, 16 Mayıs Cumartesi günü saat 12'de satışa çıkaracaktır.

1. SARAH, melez, 45 yaşında, iyi ahçı, genelde ev işlerine alışkın, hasta bakımı için mükemmel ve sadık bir hemşire, her bakımdan birinci sınıf kişilik.

2. DENNIS, oğlu melez, 24 yaşında, birinci sınıf ahçı ve gemi kamarotu (yıllardır bu görevde); tamamen dürüst, yumuşak başlı, birinci sınıf «uyruk».

3. CHOLE, melez, 36 yaşında, ülkedeki en iyi hizmetkârlardan biri, birinci sınıf çamaşırcı ve ütücü, dantel örer, iyi ahçı, kahya arayan bir bekar için paha biçilmez; aynı zamanda bayan için oda hizmetçisi. (Bu görevle Kuzey'de bulunmuştur.)

4. FANNY, kızı, melez, 16 yaşında, Fransızca ve İngilizce bilir, mükemmel kuaför (Guilliac'ın öğrencisi) iyi bir terzi ve bayan oda hizmetçisi, yetenekli, zeki ve birinci sınıf kişilik.

5. DANDRIDGE, melez, 26 yaşında, birinci sınıf garson, iyi bir ressam ve marangoz, dürüstlük ve yumuşak başlılıkta eşi bulunmaz.

6. NANCY, karısı, 24 yaş civarında, güvenilir ev hizmetkârı, iyi terzi, iyi ahçı, çamaşır, ütü, vs.

7. MARRY ANN, çocuğu, creole, 7 yaşında, Fransızca ve İngilizce bilir, yetenekli, hareketli ve zeki.

8. FANNY veya FRANCES, melez, 22 yaşında, birinci sınıf çamaşırcı ve ütücü, iyi ahçı ve ev hizmetkârı ve mükemmel kişilikli.

9. EMMA, yetim, 10 veya 11 yaşında; Fransızca ve İngilizce bilir. 7 yıldır ülkede, sofra hizmetlerine, dikişe vs. alışık; zeki ve hareketli.

10. FRANK, melez, 32 yaş civarında, Fransızca ve İngilizce bilir, birinci sınıf seyis ve arabacı, atların bakımından mükemmel anlar ve her bakımdan birinci sınıf kişilikli - yalnız, sürekli olmamakla birlikte ara sıra içer.

Yukarıda adı geçen kölelerin tümü uyumludurlar ve mükemmel «uyruk»turlar. Şimdiki satıcıları tarafından yıllar önce satın alınmış olup, yasanın öngördüğü her türlü kötülük ve hastalığa karşı kişisel olarak garantilidirler. Yalnızca Frank, yukarıda belirtilen konu dışında her bakımdan garantilidir.

SATIŞ ŞARTLARI: Yarısı nakit, kalanı Satıcı adına altı aylık senet, ödeme sonuna kadar köleler üzerinde özel ipotek. Satış, masraflar alıcı hesabına olmak üzere, Kamu Noteri WILLIAM BOSWELL önünde yapılacaktır.

New Orleans, 13 Mayıs 1835

HÜZNÜN TARİHÇESİ

«Bir akşam tren istasyonunda, dokuz saat gecikmiş bir treni beklerken uyukluyordum ki, hayat beni omuzumdan yakaladı ve sarsarak uyandırdı.»

Bu sözler, 1903'de, kendi deyimiyle «çiçeği burnunda bir besteci» gözüyle bugünün «blues» dediğimiz müzik türünü çocuksu bir şaşkınlıkla keşfeden W. C. Handy'e ait. Handy, küçük bir Missisipi istasyonunda uyuklarken, zayıf, paçavralar içindeki bir siyah birden gitar çalmaya başlıyor. Burnu delik ayakkabısından ayakparmakları fırlayan bu hüzün yüzlü adam, gitarının tellerini bir bıçakla bastırarak çalmaktadır.

Müziğin etkisi Handy'nin beynine kazınır. Orkestra şefi ve müzik yayıncısı olan Handy sonradan, «topraktan doğan» bu müziği tanıtıp yaygınlaştıracak ve «blues'un babası» diye anılacaktır.

Nedir «blues»?

Bugün bir müzik türüyle özdeşleşen «blues» sözcüğü, hüzün, keder anlamına gelir. Hüznün müziğidir blues. Ya da müzikleşmiş hüzün.

İngiliz caz eleştirmeni Ernest Borneman, caz müziğinin,

blues'un Avrupa müziğine uygulanmasından başka bir şey olmadığını söylüyor. Caz için de «hüznün müziği» demek yanlış olmasa gerek.

Blues kimileri için 1903'de, kimileri için 1890'da çıkmıştır ortaya. Ama, «blues»u, yani hüznü anlamak için, kölelik günlerine kadar gitmek gerekir.

1960'da blues şarkıcısı James Butch araştırmacı Paul Oliver'a şöyle diyordu:

«Eski kölelik günlerinden gelir blues. Kölelik döneminde biz kemikleri, deriyi ve kafatasını yiyorduk - beyazlarsa lop etleri. Zor zamanlardı onlar ve şarkılara dökülmüşlerdi. Bana annem öğretti. Annem köle değildi. Ama büyükannem köleydi ve birlikte söylerlerdi:

Kara bebek, kara ayaklı parlak gözlü bebek
Kemiklerine, kayış karası kalçalarına kadar kapkara
Çevir onu başaşağı, vur ki nazar değmesin kafasına
Çünkü beyaz adamlar der ki 'Vuralım, öldürelim bu zenciyi'
....
Kara bebek, hakkımı bana verecek.

Bir başka blues şarkıcısı Booker White şöyle diyor: *«Blues'un nereden geldiğini soruyorsunuz. Öküzün ardından geldi. Şimdilerde, masa başında oturup yemek yiyerek dinleyebiliyorsunuz blues'u. Ama onun temeli, kölelik günlerinde öküz ardındaki çift sürmelerdedir.»*

Çift süren, pamuk toplayan, tütün kıran siyahların müziği, biçim olarak blues değildi. Ama o hüzün, blues'un dokusunu ilmek ilmek dokudu. O hüzün ki, her şeye karşın, «kara bebek, hakkımı bana verecek» dizesiyle dile gelen belli belirsiz bir isyan tomurcuğunu taşımaktadır.

«Vurun zilli teflere
Sesi yayılsın Mısır'dan Kızıldeniz'e
Tanrı muzafferdir
Evlatları kavuştu özgürlüğe...»

1863'te Başkan Lincoln Özgürlük Bildirgesini okuduğunda dinleyiciler hep bir ağızdan söylediler bu türküyü. Kara bebek hakkını alamadığını büyüdükçe görecekti. Ama en azından kölelikten kurtulmuştu.

Köleliği sona erdiren bu Bildirge, üç yüzyıllık bir tarih dönemini noktalıyordu. Bu üç yüzyıl içinde bir kaç milyon insan Afrika'daki topraklarından kopartılıp Yeni Dünya'ya getirilmişlerdi. Başlangıçta beş yıl çalışanlar bu süre sonunda özgürlüklerini kazanabiliyorlardı. Ancak, 17. yüzyıl sonunda kölelik sistemi yaygın olarak yerleşti.

Hızla zenginleşen küçük Kuzey Amerika çiftliklerinde ucuz ve geniş bir işgücü talebi yoktu. Seyrek nüfuslu ve neredeyse tropik verimlilikteki güneyde ise durum farklıydı. Beyaz emek yetersizdi ve bu toprakları tam verimliliğe ulaştırmak için gereken ölesiye çalışma temposunu sağlamaya isteksizdi. 1661'de Virjinya'da kölelik yasallaştırıldı. Diğer koloniler kısa sürede Virjinya'yı izlediler.

Bundan sonraki 250 yılda Kuzey Amerika'ya bir milyonun üzerinde köle getirildi. Batı Hint adalarına taşınanların sayısı ise bundan da fazlaydı.

Köle emeğine dayanan ilk ürün tütün oldu. Hemen ardından pirinç, şeker kamışı ve pamuk geldi. Giderek artan sayılarla, Afrikalılar tuzaklara düşürülerek, yakalanarak, ya da kandırılarak köle gemilerine dolduruldular ve en feci şartlarla Atlantiği aşarak Kuzey Amerika'ya götürüldüler. Bir çoğu, kendilerinden önceki kölelerin ürettiği şeker kamışından çıkarılmış melas ve rom karşılığı satılmışlardı.

Köle ticareti, Avrupa tarihinin en gaddar ve en gayri insani yönlerinden biridir. Afrika'da insanları son derece ucuza alan gemi sahipleri, büyük kârlarla Amerika'daki köle tüccarlarına satıyorlardı. Tek amaç kâr olduğundan Afrikalılara insan olarak en ufak bir ilgi gösterilmiyordu. Atlantiği geçen gemilerdeki «taşıma» şartları tam bir felaketti. Kişi başına bir buçuk metre uzunluğunda ve doksan santim yüksekliğinde bir mekân ya düşüyor ya düşmüyordu. Öyle ki ne doğru dürüst yatabiliyorlar, ne de ayakta

durabiliyorlardı. Fareler ve böcekler, zincirlenmiş gövdelerinin üzerinden serbestçe aşağı yukarı koşuşup duruyorlar, kusmuk ve dışkı yığınlarından besleniyorlardı. Bu şartlar köleler için yeterli görülürken, ambarlara inen köle tüccarları çok geçmeden bayılıveriyorlardı.

Güverte altında balık istifi gibi üstüste yığılan ve birbirlerine zincirlenen Afrikalılardan pek çoğu yolda hastalıktan, havasızlıktan, susuzluktan ölüyorlardı. Üç yüzyıllık sürede Afrika'dan kopartılan milyonlarca insanın yarısından çoğu, Yeni Dünyayı göremeden denizin dibini boyladı.

Yeni Dünya'ya varanları da daha iyi şartlar beklemiyordu. Pek çok köle sahibi, kölelere tam bir hayvan muamelesi yapıyordu: En hafifinden, kırbaçlama, zincire vurma... Bir çok güney eyaletinde, köle sahibi ile köle arasındaki ilişkileri saptamak üzere özel yasalar çıkartılmıştı. Örneğin, Louisiana Sivil Yasasında şöyle deniyordu:

«Köle, ait olduğu efendinin iradesine tabi olandır. Efendi onu satabilir, onun şahsını, çalışmasını ve emeğini satışa sunabilir. Köle hiçbir şey yapamaz, hiçbir şeye sahip olamaz ve hiçbir şey elde edemez. Yalnızca efendisine ait olmayı sürdürmelidir.»

18. yüzyılda Kuzey Amerika'nın hızla sanayileşmesi, ücretli işgücü talebini arttırdı. Gelişen kapitalizm, hem üretim ilişkileri, hem de ideoloji açısından, emeğin «özgürleştirilmesini» gerektiriyordu. Öyle bir özgürlük ki, emekçi kendi emeğini *kendisi* satışa sunabilsin. Emekçinin toprakla, üretim araçlarıyla ve yalnızca işgücüne değil, bedenine de sahip olan efendisiyle bağları koparılmalıydı. Kısacası, emekçinin yitirecek zincirlerinden başka bir şeyi kalmamalı ve dilerse açlıktan ölme «özgürlüğüne» sahip olmalıydı! Çünkü, güneydeki kölelik sistemi, kapitalist ilişkilerin önünde engel olmaya başlamıştı.

1775-1783 Amerikan Bağımsızlık Savaşı sırasında Kuzey Eyaletleri köleliği yasadışı ilan ettiler; ancak güney bu işe yanaşmadı. Nasıl yanaşsın; hem Güney plantasyonlarının, hem de Bristol ve Liverpool'daki köle tüccarlarının serveti bu ticarete bağlıydı.

Ancak, üretici güçlerin gelişimi köleliğin kaldırılmasını zorunlu kılıyordu. Kuzey, «özgürlük» sloganı altında, kapitalizmin yolunu açacak politikaları hayata geçirmeye çalıştı. 1807'de köle ticareti yasal olarak yasaklanmasına karşın, yasadışı yollardan sürdü. Güneydeki köleliğe son darbeyi indiren, 1861 - 1865 Kuzey - Güney Savaşı oldu. İç Savaş Kuzey'in politikasının, silahla sürdürülmesiydi. «Zor» bir kez daha, ebelik görevini yaparak, tarihin o günkü biçimiyle mahkum ettiği köleliğe son verdi.

Kölelikten kurtulanlar, yüzyılların baskısını atabilecekleri bir ortam bulamadılar. Irk ayrımı tüm dehşetiyle devam ediyordu. Ayrıca beyaz efendinin herşeyi kararlaştırmasına boyun eğmek zorunda kalmış olan siyahlar, kendi kaderlerini ellerine alacak eğitimden ve yeteneklerden yoksundular. Gerçi zaman zaman köle isyanları olmuştu. Hatta kölelerin kaçmasını sağlamak için bir «Yeraltı Demiryolu» bile kurulmuştu. Ancak bu deneyimler, yeni açılan dönemde siyahlara geniş çaplı örgütlenmeler sağlayacak düzeyde değildi. Kölelik kaldırıldığında, dört milyon kadar köleye karşılık, yarım milyon civarında özgür siyah vardı. Kuzey eyaletlerinde ve sınırlardaki siyahları da içeren bu grup, siyahların kendine özgü kültürünün oluşturulmasına öncülük ettiler.

Eski plantasyonlardaki köleler Avrupa müziğinin çeşitli türlerini benimsemişlerdi: İskoç ve İrlanda keman müziği, ilahiler ve her tür baladlar. Kendi Afrika gelenekleriyle yoğurarak bundan yeni bir müzik ürettiler. Amerika'daki siyah kültürün belkemiğini bu müzik oluşturdu.

19. yüzyılın sonlarında bağımsız bir kimliğe kavuşan Afro-Amerikan siyah müzik geleneği, 20. yüzyılda «en insancıl bir anlatım biçimi» olarak yaygınlaşıp her renkten insanı kucaklayacaktı.

İşte ilgi alanımızı oluşturan müzik mirasının kökleri bu tarihçede yatmaktadır.

BLUES'UN ÖYKÜSÜ

«Hangi açıdan bakılırsa bakılsın, 'blues' hem bir ruh hali hem de onu seslendiren müziktir. Blues, yüzüstü bırakılanların feryadı, bağımsızlık çağrısı, sağlıklı olanların şehveti, bunalmışların öfkesi, kadercinin gülüşüdür. Kararsızlık kıskacı, işsizin umutsuzluğu, mahrumiyet içindekinin acısı ve alaycının zekasıdır. Böylece blues, kendine müzikle ifade bulan bireysel duyguların tümüdür.»

Paul Oliver böyle tanımlıyor blues'u. Oliver'a göre blues, büyük folk müziğinin son örneklerindendir. Folk grupları (geleneksel topluluklar) nihai olarak ortadan kalkmazdan önce ortaya çıkan son örnek olarak kalması da muhtemeldir. (*)

İş şarkılarıyla spiritual gibi müzik türlerinin nerede bitip, blues'un nerede başladığını söylemek olanaksızdır. Yine de, plantasyonlarda ve kiliselerde, kabile döneminin

---

* Oliver, folk müziğini, müzikolog Henry Edward Krehbiel'den yaptığı bir aktarmayla şöyle tanımlıyor: «Folk müziği sözcüğün en sık kullanımında olduğu anlamda popüler müzik değildir. Hattâ yalnızca 'halk müziği'de değildir. Gerçek anlamda halkın yarattığı müziktir. Bilinçli

izlerini taşıyan ve köleliğin acılarını dile getiren müzikle, kapitalizmin bireyleştirmeye başladığı siyah insanın duygularını dile getiren blues arasında belli belirsiz bir fark sezilmektedir. 1865'te kölelerin özgür bırakılmasıyla, siyah müzik geleneğinde kimi değişiklikler olmuş görünüyor.

«Kölelerin özgür bırakılması» denen olay, Amerika'nın kuzey ve güney eyaletleri arasındaki iç savaşın sonunda ortaya çıktı. Güneyliler bu savaşta yenilince, siyah köleler dört gözle bekledikleri özgürlük gününün geldiğini sandılar. Ama, pek bir şey değişmediğini gördüler. İşi, doğru düzgün bir evi ve okulu olmayan eski köleler için özgürlük ne işe yarayacaktı? Kısa sürede, siyahların, toplumsal merdivenin en alt basamaklarında kalmalarını «güvence altına alacak» yasalar çıkartıldı.

Özgür bırakılan kölelerden bir kısmı Güneyi terkettiler. Kuzeyde ve Batıda, Chicago ve Kansas gibi şehirlerde siyah topluluklar kurdular. Fakat çoğunluk, özgür bırakılmalarından otuz yıl sonra dahi yaşam koşullarının pek de farklı olmadığı güneyde kaldılar. Çoğu, köle iken olduğu gibi tarımsal işlerde çalışmayı sürdürdüler. Yine de, eskiye kıyasla işdışı zamanları biraz artmış, köle sahibinin sıkı denetiminden kurtulmuşlardı. Ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında, yani bu sıralarda, siyah müzik türlerinin hızla gelişmesi belki de bu yüzdendir. Bunlar, kölelik döneminde var olan türlerin çok ötesinde bir gelişme gösterdiler. İlk biçimlerde olduğu gibi bunlarda da, hem Afrika müziğinin hem de Avrupa'dan gelen geleneksel beyaz Amerikan müziğinin etkilerini görürüz.

---

sanatın etkisi olmadan ortaya çıkmış bir şiir ve müzik bütünüdür. Irksal ve ulusal temalarla, yaşam biçimleriyle, iklim ve politika şartlarıyla, coğrafi çevre ve dille bağı az çok açık olan ritm, form ve melodilerle dolu kendiliğinden bir patlamadır.»

Oliver, Güney'in çiftliklerinde ve yerleşimlerinde filizlenen, kuzey kentlerinin varoşlarında olgunlaşan blues'un, dünyanın popüler müziği üzerinde belirgin bir etken olarak ortaya çıktığını ekliyor ve diyor ki: «Hiçbir folk müziği ne bu denli dramatik bir tarihe, ne de sonuçta, bu denli geniş bir etkinliğe sahip olmuştur.»

İlginç bir örnek, siyah baladdır. Eski köleler, beyazların eski Avrupa baladlarını ve folk şarkılarını söylediklerini duyuyorlardı. Bunları kendilerine uyarladılar. En ünlü siyah baladlarından bir kısmı, daha önceki iş şarkılarından türedi: «John Henry baladı» gibi.

Bu balad, 1872'de, demiryolu tünelinin inşasında çalışan John Henry adlı bir siyah çelik matkapçısının öyküsüydü. Buharlı bir makine ile yarışa girdiği ve onu yendiği, ancak kendisini çok zorladığından, tam zafer anında bir kalp krizi geçirdiği rivayet ediliyordu. Bu şarkı, ilk zamanlar demiryolu döşeyen siyahlar tarafından iş şarkısı olarak söyleniyordu. Onca ünlenmesinin nedeni, siyah adamın hemen hiç şansı olmayan şartlara karşı mücadelesini anlatmasıydı. Giderek, yalnızca siyahlar tarafından değil, beyazlarca da söylenen bir balada dönüştü. Belki de siyah ve beyaz emekçilerin, bilinçsiz olmakla birlikte, ücret köleliği ve onun simgesi gibi algıladıkları buharlı makineye olan ortak tepkilerini dile getirdiği için böyle benimsenmişti. Her söylenişinde, müzikçi öyküye bir şeyler ekliyordu. Öyle ki, John Henry, siyah tarihinin efsanelerinden biri haline geldi.

Fakat baladlar, daima John Henry gibi kahramanlar hakkında olmuyordu. Çoğu zaman «kötü adamlar»ı anlatıyorlardı. Stackerlee hakkındaki şarkı gibi. Bu şarkı Billy Lyons adlı bir Memphis kumarcısı hakkındaydı. Billy Lyons, bir Stetson şapkası yüzünden çıkan kavga sonucu, başka bir siyah adamı vurmuştu.

Siyahların değiştirdiği tek Avrupa müzik türü baladlar değildi. Köle sahiplerinin mızıka ya da banjo çalmasına izin verdikleri köleler geleneksel dans ezgilerini değiştirip, Afrika müziğinin temel bir öğesi olan güçlü ritmik vurgu ile çalıyorlardı. Dolayısıyla, eski köleler tarafından çalınan tüm müzik türleri hem Afrika hem de Avrupa müziğinden izler taşıyorlardı. İş şarkıları, tarla çağrıları, spiritual'ler, baladlar ve dans ezgileri... Bütün bunların karşılıklı etkileşmesi sonucu özel bir siyah halk müzik türü doğdu: «Blues» dendi buna.

Balad bir başkasının öyküsünü anlatıyordu. İş şarkısı, çalışmanın hızı ile çakışması gereken ritmik sözcüklerle

söyleniyordu. Spiritual'ler dini lirikler içeriyordu. Blues ise, şarkıcının kişisel duygularını yansıtmak için ortaya çıktı. Yalnızca söyleyenin ruh halini dile getiriyordu. Müzikçiye kendisi hakkında konuşmak için bir fırsat veriyordu: aşklarını, nefretlerini, işe karşı tavırlarını, din konusunda ya da genel olarak hayat hakkındaki izlenimlerini ve buna benzer duygularını anlatıyorlardı blues şarkıcıları. Blues şarkıcısı Brownie McGhee'nin dediği gibi:

«Hayal edip hiçbir şey yazmıyorum. Blues bir düş değildir. Blues gerçektir. Görmediğim ve yaşamadığım bir şey hakkında yazamam.»

Ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında gitarın yaygınlaşması, blues'un gelişmesini derinden etkiledi. O zamana kadar kölelerin ve eski kölelerin en çok kullandıkları aletler mızıka ve banjo olmuştu; fakat gitar, blues şarkıcısına eşlik etmek için çok daha uygundu. Çünkü gitarın neredeyse vokal bir niteliği vardı. Gitar çalan, telleri normal durumlarından yana doğru iterek notaları «eğip bükebilir» ve gitardan vokal feryada benzer sesler çıkarabilirdi. Bu, Afrika müziğinin özel bir öğesinin gelişme biçimiydi - «konuşan» alet.

Bu müzikte, siyah müzik geleneğinin olduğu kadar bugünkü pop müziğinin de önemli bir yanını gözleriz. Müzik, insan sesini ve dış dünyadan sesleri (örneğin tren sesini) taklit ettiğinden, siyah müzikçi aletinden çok çeşitli sesler elde etmeye çalışır. Bir de, klasik orkestra aletlerinden işitmeğe alıştığımızdan çok farklı bir ses niteliğine sahip olan aletler kullanmayı sever. Aslında, siyah müzikçilerin kullandıkları aletlerin sesi, Avrupalı dinleyici için kabadır, yontulmamıştır. Afrika müziği için de geçerliydi bu yan. Ama ilk blues şarkıcılarının kendi aletlerini gündelik eşyalardan kendilerinin yapmasından kaynaklanan bir gereklilik olarak da ortaya çıktı.

Sözgelimi, Big Bill Broonzy, daha on yaşındayken, puro kutusundan bir tür mızıka ve eşya kutularından gitar yapışını anlatır. Gus Cannon ise ilk banjosunu, eski bir gitar sapı ile annesinin kızartma tavasını birbirine ekleyerek üretmiştir. Blues şarkıcısı Robert Pete Williams ilk aletini nasıl yaptığını şöyle dile getiriyor:

«İlk gitarımı yaptım. Bir puro kutusu ve kocaman bir kalın tahta... Üzerinde kümes telinden beş teli vardı. Parmaklarımı yaralamıştı. Çiftlikte ırgat olarak çalıştığım yıllardı...»

Blues daima «emprovize» yani doğaçlanan bir müzik olmuştur. Müzikçi, ezgileri bir yandan çalarken geliştirir. İlk blues şarkıcıları kelimeleri de, çalarken uyduruyorlardı. Daha çok, kendi kendilerine konuşur gibiydiler. Duygularını anlatırken bir yandan da gitar çalıyorlardı. Bu, blues liriklerinin neden bir dizeyi tekrarladıklarını ve böylece son dizeye ulaştıklarını açıklar. Müzikçi ilk dizeyi tekrarlarken, canalıcı son dizeyi düşünmek için zaman kazanmaktadır:

«Beni terketme bebeğim, çünkü mutsuz ve yalnızım
Hayır beni terketme bebeğim, çünkü mutsuz ve yalnızım
Yüreğimin derininde, bebeğim, senin içindir yalnız aşkım.»

Blues'un bazı özellikleri, Afrika kökeninin etkilerini göstermektedir. Her vokal dizeden sonra, kısa enstrumantal bir gitar arası gelir. Bu, Afrika müziğinde onca sık kullanılan çağrı-yanıt dokusunu hatırlatıyor. Bu durumda, vokal çağrı olarak ve gitar arası da yanıt olarak iş görüyor. Şarkıcı tarafından kullanılan geniş bir vokal ton çeşitlemesi, Avrupai olmaktan çok Afrika'ya aittir. Notaların gitarda eğilip bükülmesi, Afrika'nın savan alanlarındaki telli saz çalgıcılarının kullandığı bir tekniktir. Müzikçinin, ritmik bir vuruş üzerinde değil, çevresinde çalıp söylemesi de Afrika kökenlidir. Gerilimi ve heyecanı sürdürmek için tekrarların çok vurgulanması da öyle...

Ancak, bütün bu Afrika öğelerine karşın, blues yine de bir Afrika müziği değildir. Hatta, yakın zamanda Afrika'yı ziyaret etmiş olan Amerikan blues şarkıcıları, Afrika müziğinin bu kadar farklı oluşu karşısında şaşkınlığa düşmüşlerdir. Köleler başlangıçta Afrika'dan getirilmiş olsalar bile, sonrakiler tamamen farklı bir çevrede yetişmişlerdi. O çevre ki, Amerikan yaşamınca derinden etkilenmiştir.

Demek ki, kölelik sırasında ve sonrasında gelişen tüm siyah müzik türleri, Afrika ve Avrupa müzikal etkilerinin bileşimleridir.

Blues üzerindeki en güçlü Avrupa etkisi armoniydi. Klasik müziğe yüzlerce yıl egemen olan armoni, Afrika'da bilinmiyordu. Birden fazla müzikçi bir araya gelerek blues çalmak istediklerinde, bu çok daha açık bir biçimde ortaya çıkıyordu. Birlikte doğaçlama yapmak için, üzerinde anlaşılmış bir plan ya da bir müzik yapısı olmalıydı.

Başlangıçta, üç akort kullanılıyor ve belirli bir sıra ya da ardıllık içinde düzenleniyordu. Genelde, dört vuruştan oluşan bir ölçü (mezür) belirli bir akortla çalınır. İlk blues örnekleri muhtemelen, baladlar ve spiritualler için karakteristik olan sekizli ve onaltılı biçimleri almışlardı. Sonraları, oniki mezürlük biçimler en yaygın hale geldi. Blues çalan caz müzisyenlerinin belirli bir yapıya daha çok uymalarına karşın, ilk blues şarkıcıları çok daha değişken biçimlerde söylüyorlardı. Çoğu durumda, Avrupai armoniye uymak gibi bir kaygıları hiç mi hiç yoktu. Big Bill Broonzy şöyle dile getiriyor bunu:

«Missisipi'de öğrendiğim eski 'blues'ları söylemek için kendi sesime geri dönmeliyim, yoksa müzisyenlerin bana öğütlediği doğru armoniye değil. Bunlar gerçek 'blues'da bir işe yaramaz... Çünkü blues, onların armonisi gibi kitap sayfalarından fırlamadı.»

Broonzy'nin deyimiyle «kitap sayfalarından fırlayan» ilk blues örneklerinde kölelik döneminin izleri görülür. Blues'u oluşturan hüznün çok yanlı yoruma açık bir anlatımıdır, bunların bir kısmı:

«Güneş bir gün parlayacak arka kapımda
Birgün arka kapımda
Ve rüzgar yön değiştirecek
Hüznü (blues'u) üfleyip götürecek...»

Bu dizelerin dokunaklı yanı, birden fazla anlamı üstü kapalı bir biçimde iletmesidir. Hangi anlamdır kastedilen? Güneş neden bir gün arka kapıda parlayacaktır - genellik-

le ön kapıda parladığı için mi? Yoksa, günün birinde, şans döndüğünde ışık girmeyen yerlerin de aydınlanacağı mı ima edilmektedir? Belki de ön kapı kuzeye bakmaktadır ve daha az güneşli olmasına karşın biraz daha liberal olan kuzeye göç eden şarkıcı, bir gün güneyin de hiç değilse kuzey kadar özgürlüğe kavuşacağını ummaktadır. Yalnızlığı üfleyip götürecek olan rüzgar nedir - yalnızca şartların değişmesi mi? İyi şans mı? Ya da dizeler daha derin bir biçimde ırk ayrımına karşı çıkmakta ve bir gün «blues»a (hüzne) yol açan şartların kalkacağını mı ima etmektedir? Bunlardan belki birisidir, belki de hepsi...

Dizelerdeki şiirsellik duygulandırıcıdır. Ama onun da ötesinde, söylendiği şartlara göre değişik biçimlerde yorumlanabilmesi de çarpıcıdır. Çok anlamlılık ve siyah insanın kabule zorlandığı kimi yeni değerlere başkaldırısı şu örnekte de gözleniyor:

Çıkarın beni bu dehlizden, sular yükselmeden
Hrıstiyan değilim ve yaşamak isterim vaftiz
edilmeden
Haykırdım, sürsün saltanatın, Allahım, Tanrım,
Babam
Kadınımı geri ver ve işin tamam.
Gitmedim hiç cennete, ey ahali, fakat derler ki
Tanrım! Oradaki kadınlar... Ağızlarında
tepeleme altınlar.
Yaparım cennetimi kendi ellerimle, sürerim
saltanatımı kendimce
Karaderili kadınlar toplaşmış tahtımın
çevresine...

Kimi erken blues örneklerinde ise blues şarkıcısının dine karşı tavrı dile getiriliyordu. Dine, kiliseye, dualara ve toplumda saygınlığı olan tüm kavramlara karşı ince bir alay ve üstü kapalı bir başkaldırı...

Ruhumuzu kurtarmaya çalışırdı papaz
Şimdilerde pasta için veriyor vaaz
Ve diyor ki din için, din diyor buna
Din diyor buna, ama ben bilirim: yeri
Cehennem öbür yanda.

Dün gece kiliseden eve gittim hızlıca
Koca papaz uğraşıyordu karımı elimden almaya
Ve diyor ki din için, din diyor buna
Din diyor buna, ama ben bilirim: yeri
Cehennem öbür yanda.

Rahiplerin rezaletleri ince bir alayla birçok blues'un konusu olmuştur. Chicago'lu bir blues şarkıcısının küçük düşürücü bir eli açıklıkla papazın sözde sırtını sıvazlayan şu dizeleri tipik bir örnektir:

Papaz da çıkarmalı tadını dünyanın
Nerede ve ne zaman olursa
Papaz da çıkarmalı tadını dünyanın
O da bir adam ne de olsa.
Boşver aziz Peder,
Biraz cin mide ağrısını iyi eder.
Papaz da çıkarmalı tadını dünyanın
Nerede ve ne zaman olursa
Papaz da çıkarmalı tadını dünyanın
O da bir adam ne de olsa.
Kızkardeşini buldum tek başına,
Üzerinde ipek pijamasıyla.
....
Seni mahrum etmek istedigimi sanma
Ama aynı şeyi istersem beni suçlama.
....
Geceliğinin içinde satıyor o malzemeyi
şimdi
Ve söylemeliyim ki hiç de fena değildi.

Din adamlarının sahtekârlığını konu alan blues'lara bir diğer örnek de, şöyle:

Kimileri der ki çalmaz bir papaz
Yakaladım tarlamda üç tanesini
Kimileri der ki çalmaz bir papaz
Bal gibi çalar oysa,
Hem de benim normal yemeğimden fazla

Ancak, ister ince imalar, ister açık alaylar olsun, ne dinî taşlamalar, ne de ciddi dinî mesajlar blues'da belirgin

bir amaca dönüşmemiştir. Big Bill Broonzy'nin «Blues'la vaaz» örneğine benzeyenler ise hayli azdır:

Erkekler pisliklerini örtmek için gidiyorlar
kiliseye
Kadınlarsa yeni eteklerini göstermeye
Ama gün gelecek

Dananın kuyruğu senin için de kopacak
Ecel kapıyı çaldığında ne yapacaksın söyle!
İyisi mi çök dizlerinin üzerine,
Hoşça vakit geçirmiş olabilirsin evli kadınlarla
Ama soluğu Cehennemde alırsın bu yolla.

Blues geleneğini 20. yüzyılda sürdüren Bessie Smith, «Blues'la vaaz»ı ilk kullanandır. Bu, tümüyle vaaz niteliği taşımaz. Tanıdık vodville giriş yapılır ve sahne hazırlanır:

Atlanta'da
Her gün lâğımın altında
....
İnle onlara blues'la, blues haykır onlara,
Ve dönüştür ruhlarını...
Biraz daha aşağıya doğru okuyarak:
'Aşağıda sürüyle yoksul kadınlar'
Dokuzuncu bölüme kadar oku:
'Kadınlar öğrenmeli zamanlarını nasıl
geçirebileceklerini'
Onuncu bölüme kadar oku:
'Günahtır ayartmak başka kadınların
erkeklerini'
Söyle, söyle, onlara blues söyle,
Ve dönüştür ruhlarını...

Bessie Smith'in vaazı andıran bölümü, «Dokuzuncu bölüme kadar oku» çağrısıyla başlamaktadır. Smith, ruhları «kurtarmak» gibi bir hedef yerine «değiştirmek» gibi daha alçakgönüllü bir taleple yola çıkarak «pasta için vaaz» verdiğini ima ediyor! Cazla klasik blues arasında bir geçiş oluşturan bu biçim sonraları da kullanıldı. Hatta, King Oliver ve Chris Kelly gibi bazı cazcılar, aletlerinin sesini boğ-

ma ve yavaşlatma tekniğini geliştirip vaaz çağrışımları yarattılar.

Yine de blues, gerek köken, gerekse gelişme açısından esas olarak vokal bir müzikti. Cazla klasik blues arasındaki yakınlık ancak blues'da enstruman kullanımının artmasıyla başladı.

VOKALDEN ENSTRUMANA

Cazın kökenlerini tümüyle kavrayabilmek için ilk Afro-Amerikan enstrumantal müziğine de bakmalıyız. Bu gelenek, 20. yüzyılın ilk yirmi yılında çok popüler olmasına karşın başlangıcı 19. yüzyıl ortalarına dayanır. 1840'lardan itibaren Güney Amerika'da yeni bir gösteri türü gelişti: «minstrel». Bu sözcüğün sözlük anlamı, «yüzü siyaha boyanmış olarak zencilere özgü şarkılar okuyan ve soytarılık eden oyuncu»dur. Bağlangıçta «minstrel» gösterisi, siyah müziğinin, dans ve eğlencesinin, beyazlar tarafından taklit edilmesiydi. Beyaz tuluatçılar, yüzlerini mantarla siyahlaştırıp, siyahlarla alay ediyorlardı. Köleliğin kaldırılmasından sonra siyahlar da kendi «minstrel» gruplarını oluşturdular. Ve, beyazları kendi kazdıkları kuyuya düşürebilmek için kolları sıvadılar: onlar da «siyahlarla alay eden beyazlarla» alay ediyorlardı! Bunlar müthiş sükse yaptı ve ondokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında bu danslı gösteriler çok yaygınlaştı.

Danslı gösteriler, gezici karnaval gösterileri ve sirkler: Bunlar bir çok büyük blues ve caz müzikçisi için bir çıraklık dönemi sağladı. Aynı zamanda, siyahların eğlence biçimini güneyde ve orta batıda yaymaya yaradı. «Ragtime» müziğinin, 1890'larda ulusal bir çılgınlık haline gelecek kadar yaygınlaşması da bu gösteriler sayesinde oldu. Bu yeni müzik «pasta adımı» («cakewalk») denen bir

dansa eşlik ediyordu. Pasta adımı, tüm minstrel gösterilerinin önemli bir parçası haline gelmişti. Çiftler ortalıkta bacaklarını havaya savurarak dolanıp duruyorlar, bastonlarını sallıyorlar, eğilip kalkıyorlardı. Siyahlar bu dansı, yüksek sosyetedeki beyazların abartmalı tavırlarıyla alay etmek için uydurmuşlardı. Böylesi garip bir isme sahip olmasının nedeni ise, çiftlerin, büyük bir erikli pasta ödülü için birbirleriyle yarışmalarıydı.

«Ragtime» tam olarak neydi? En iyi bilinen biçimiyle, piyano müziğinin bir türüydü. «Rag» dansına eşlik eder, ya da dans salonlarında, barlarda, lokantalarda çalınırdı. Müziğin özelliği, sol elle sürekli bir ritm çalınırken, sağ elin daha çabuk ve daha karmaşık bir notalar zinciriyle sol el ritmini kesmesidir. Müziğe zengin bir ritmik tad veren bu etkiye «sinkop» («syncopation») denir.

«Kesik tempolu müzik parçası» olarak deyimlendirebileceğimiz «ragtime» minstrel gösterilerindeki «rag» danslarından türemişti. «Rag», yani gürültü, şamata, kaba şaka... Beyazlarla alay etmek için geliştirilen bir danstan türeyen bu müzik, Scott Joplin adlı bir siyah müzikçi tarafından üne kavuşturulup beyazlar arasında da müthiş popüler hale geldi. Joplin'in klasik müzik eğitimi vardı ve bu nedenle müziği okuyup yazabiliyordu. «Blues»dan farklı olarak, «ragtime»ın notaya dökülebileceğini gördü Joplin. Böylece Joplin'in müziği beyazlarca benimsendi; çünkü bu müziği beyazlar da çalabiliyorlardı. Joplin klasik müziğin bazı biçim ve armonilerini kullandı. Hatta bir opera bestelemeye dahi girişti.

Kendinden önceki siyah müzik biçimlerine kıyasla, «ragtime» Avrupa müziğinden en çok etkilenmiş olandır. Belki de bu nedenle, beyazların denetimindeki ticari popüler müzik üzerinde bu yüzyıl boyunca büyük etkisi olmuştur. Notaya dökülebildiğinden, popüler müzik yayıncılarının başlıca gelir kaynağı haline gelmiştir.

Birinci Dünya Savaşından sonra «ragtime» ortadan kalkmakla birlikte, özü yaşadı. ABD'deki beyazlar için popüler müzik üretiminin merkezi olan Tin Pan Alley (New

York'ta bir yöre) müzisyenleri, 1955'lere kadar «ragtime»lardan esinlenerek yazdıkları parçalar sayesinde müzik endüstrisi tekellerine muazzam paralar kazandırdılar.

Geçen yüzyılın sonunda gelişen tek piyano üslubu «ragtime» değildi. Aynı dönemde, Amerikan kereste endüstrisinin merkezi olan Texas ve Louisiana'daki kereste kamplarında, «blues»a çok daha yakın bir üslup gelişiyordu. Bu kamplarda siyahlar, ormanın derinliklerinde kuş uçmaz kervan geçmez yerlerde ağaç keserlerdi. Diğer kamplara yalnızca demiryolu ile bağlıydılar çoğu zaman. Buralarda yaşam alabildiğine zordu ve eldeki tek eğlence cumartesi geceleri verilen partiydi. Cumartesi partisi, içki fıçılarının durduğu barakada verilirdi ve ortalık duman olurdu. Böylece, bütün bir haftanın ağır ve tehlikeli çalışmasıyla yığılan gerilim atılırdı - içerek, kumar oynayarak ve kadınlarla. Başlangıçta blues gitaristleri çalıyordu Cumartesi akşamları; sonraları piyanistlerin daha etkili olduğunu gördüler. Her şeyden önce piyanonun sesi daha yüksek çıkıyordu. Ayrıca akordu bozuk piyanoların kullanılması nedeniyle ses daha dokunaklı geliyordu!

«Barrelhouse» diye bilinen piyano müziği türü böyle doğdu. «Barrelhouse» fıçıbarakası anlamına gelir. Bu tür, giderek «boogie - woogie» denen üslubu oluşturdu. Roy Carew adlı bir müzikçi, şöyle tanımlıyor bu üslubu:

«Boogie-woogie, rag ailesinin, dersine çalışmayan haylaz çocuğuydu. Onun ilk örneklerini 1900'lerin başlarında New Orleans'ın arka sokaklarında dolaşırken duydum ben. Ama gerçekten arka sokaklar. Bu müzik asla parlak salonlarda çalınmadı...»

Ragtime piyanisti ve bestecisi Eubie Blake, William Turk adlı bir rag piyanistini anlatıyor:

«Allah gibi bir sol eli vardı... Ben onüçümdeyken - ki 1896'daydı bu Turk'ün sağ eliyle tek nota çalarken, sol eliyle dört nota çaldığını anımsarım. O zamanlar biz buna «onaltı» derdik. Şimdilerde boogie-woogie diyorlar.»

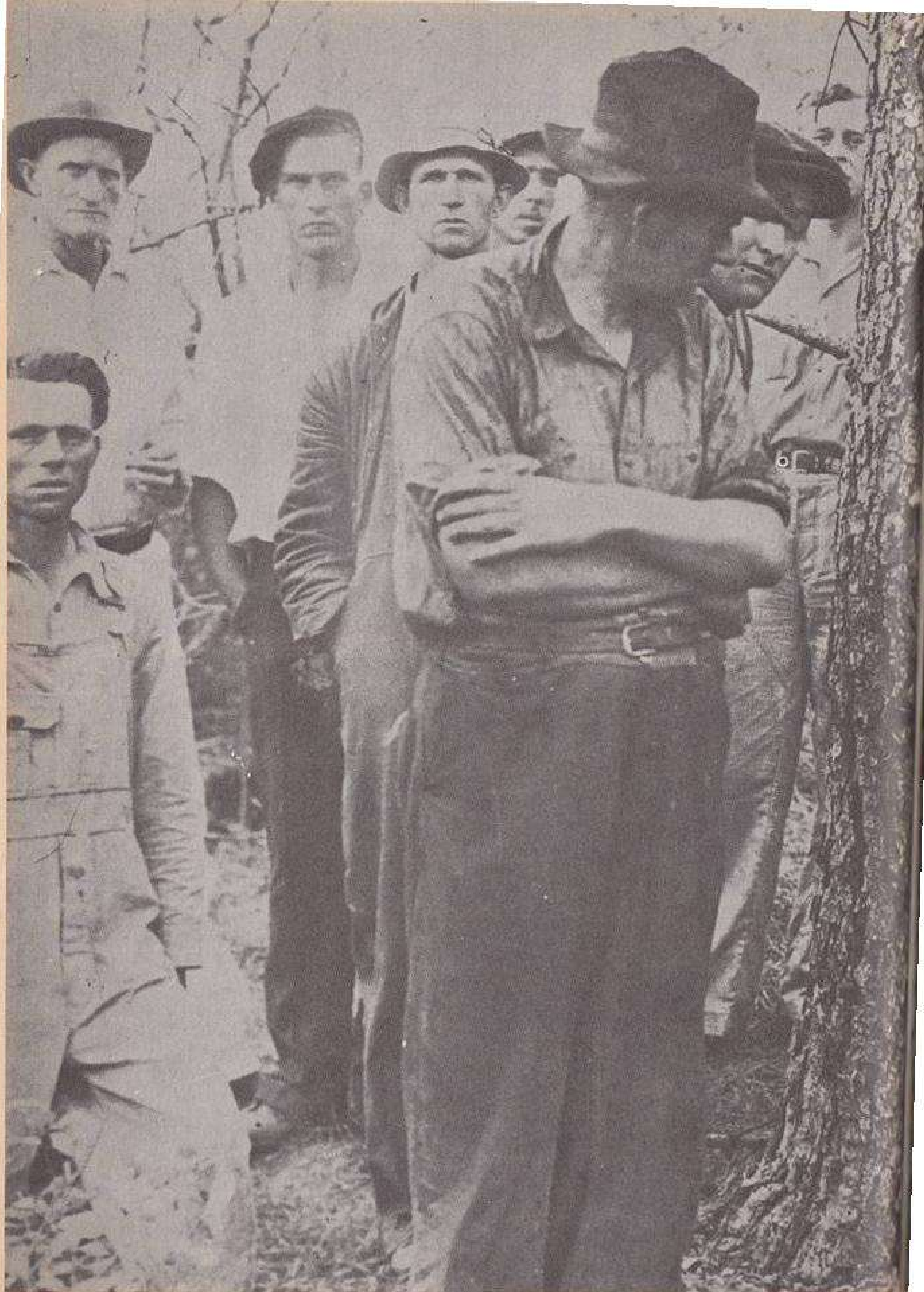
Caz ve blues, barakalarda gelişen piyano üslubundan çok etkilenmişlerdir. Ragtime Avrupa müziğinin etkisin-

deydi daha çok. Baraka piyanosu ise Afrika müziğine yakındı. Enstrumantal Afrika müziğinin tümü vuruşludur ve güçlü bir biçimde ritmiktir. Davulu taklit eder. Baraka piyanisti de vuruşlarla çalıyordu ve melodiden çok ritme önem veriyordu. O dönemde, klasik müzikte böyle bir eğilimin adı bile yoktu.

Bir çok gezici müzikçi için, kereste kampları düzenli olarak para kazanabilecekleri pek az yerden biriydi. Bu yüzden birçok blues şarkıcısı, gitarist ve piyanist, barakalarda çalıyordu. Ama zor bir yaşamdı bu. Yaşlı bir müzikçinin dediği gibi, «Kimileri pek genç ölüyordu. kimileriyse, otuzbeşine, kırkına kadar yaşıyordu.»

Yine de çoğu, blues müzikçisi olarak kendilerini buralarda yetiştirip şehirlere gidiyorlardı. Jelly Roll Morton ve Blind Lemon Jefferson gibi kimi ünlü caz ve blues şarkıcıları barakalardaki eğlendirme faslından nasiplerini almışlardı.









Beyaz adamın elinde kırbaç
Beyaz adamın elinde tetik
Ve İsa ile İncil elinde
Köle kılındı siyah adam
böylece



«GÜNAHKÂR KENT»

Blues'a kıyasla cazın başlangıcı daha belirgindir. Tartışmasız, New Orleans'tır cazın doğum yeri. Onun doğum sancılarını hissebilmek için, geçen yüzyıla dönüp, limanın curcunası arasında dolaşmamız gerekir. Kimler yoktur ki bu limanda - yalnızca siyahlar değil, Fransızlar, Meksikalılar, İspanyollar, Hinliler, İrlandalılar, Uzak Doğulular... Akla gelebilecek her ulustan, her renk ve her türden insan...

Missisipi'nin yılan gibi kıvrıldığı bir dönemeçte inşa edilmişti New Orleans. Amerikan standartlarına göre hayli alışılmadık bir kentti. Başlangıçta Fransızlara aitti. 1763'de İspanyollara aktarıldı. Sonradan tekrar Fransız idaresine döndü ve nihayet 1803'de Amerika tarafından satın alındı. New Orleans hızla gelişti ve Amerika'nın güneyindeki en önemli liman haline geldi. Zevk ve sefaya düşkünlüğü ile ünlü bu «günahkâr kent», her ulustan insanı bir potada eriterek oluşmuştu. Öyle bir kent ki, William Faulkner'ı, Tenessee Williams'ı ve Louis Armstrong'u yetiştirdi. New Orleans'ı Amerikan edebiyatının ve müziğinin can damarlarından biri yapan, Amerikan dışı etkilerin bunca güçlü olması mıydı yoksa?

Kentin alışılmamışlığında Avrupai kökeninin önemli payı vardır. Diğer güney eyaletlerine göre, New Orleans

başından beri çok daha hoşgörülü olmuştu siyahlara karşı. Ayrıca yaygın bir «Creole» nüfus nedeniyle, siyahlarla beyazlar arasındaki ayrım o kadar belirgin değildi. Siyah kölelerle Fransız ve İspanyolların karışımı olan bu melez grup cazın gelişiminde çok önemli bir rol oynadı.

Karaip adalarından gelen bu grup, içsavaş öncesinde hatırı sayılır bir saygınlığa sahipti. İyi eğitilmişlerdi ve bu eğitim çoğu zaman klasik müzik eğitimini de içeriyordu. Kendilerine ait bir opera binaları bile vardı ve orkestra şefi yalnız Amerika'da değil, Avrupa'da bile ünlüydü. Ne var ki, iç savaş sonrası Afrika kökenli kim olursa olsun kesin bir biçimde ırk ayrımına tabi tutan yasalar çıkartıldı ve bunlar, «creole» nüfusu da etkiledi. Kendilerini iyi işlerinden kovulmuş ve kara derili eski kölelerle birlikte çalışıyor buluverdiler birden.

Cazın başlangıcı bu karışımda yatar. Siyah kölelerin Afrika'dan getirdikleri müzik gelenekleriyle Creole'lerin Avrupai klasik müzik eğitimlerinden. «Creole» müzikçiler New Orleans'ın askeri bando müzik geleneğinde daima önemli bir rol oynamışlardı. Bu bandolar resmi geçitlerde, pikniklerde, danslarda, konserlerde ve hatta cenaze törenlerinde yer alırlardı. Müzik, beyazların marşlarının bir kopyasıydı. Ancak 19. yüzyılın sonuna doğru siyah müzikçilerin bu bandolardaki etkinliği arttı. Afrika eğilimli bir biçimde çalarak marşları «jazz»landırmaya, yani canlandırmaya başladılar. (*)

Böylece siyah müzikçiler kendi müziklerini doğaçlamaya başladılar. Bu, müzikte çeşitlemeye yol açtı, renk ve heyecan ekledi.

Bando müziğinden ilk caza geçişin en iyi görüldüğü örneklerden biri, ilk New Orleans caz müzikçilerinden Buddy Bolden'dir. Bolden 1868'de doğmuştu ve bando müziği salgınında kornet çalmasını öğrenmişti. Ancak 19. yüzyıl sonuna kadar birçok diğer müzik türünün de etkisi altına girmişti: ragtime, blues ve hatta kadril türü Fransız

---

* «Jazz» sözcüğü İngilizce argoda canladırmak, hayatiyet vermek anlamına gelmektedir.

dans ezgileri. İlk caz grubu 1890'da kuruldu. Ancak *caz* adı bu müzik türüne çok daha sonraları verildi. Bandosunda kornet, klarnet, trombon, gitar, bas ve davullar vardı. Ne Bolden, ne de diğer müzikçiler yazılı müziği okuyamıyorlardı. Bir caz üslubu geliştirmelerinin nedeni belki de buydu. Doğaçlamaya başvurdular ve blues gitaristleri ile şarkıcılarının tekniklerini nefesli çalgılara uygulamaya giriştiler. Bolden kentin en güçlü ve en yüksek sesle çalabilen trompetçisi olarak ün yaptı. Rivayete göre ses, açık bir gecede kilometrelerce öteden duyulabiliyordu.

Yüzyıl dönümünde, New Orleans'ın trompet çalan «Kral»ı lâkabını almıştı. Ancak saltanatı uzun sürmedi. Daima, kadınlara ve içkiye aşırı düşkün bir yaşam sürdürmüştü ve 1907'de hayli çarpıcı bir biçimde aklını kaçırdı. Bir geçit töreninde çalarken aniden bando üyeleriyle izleyicilere, kornetiyle vurmağa başladı. Zorla zaptedilerek cezaevine götürüldü ve burada, akıl hastası olduğu saptandı. Ömrünün geri kalan yirmidört yılını akıl hastanesinde geçirdi.

Bolden'in yaşam trajedisi, cazın bağrında yatan çelişkileri sergiler. Bugün Jackson'da Bolden hakkında kırk elli kadar belge vardır ve bunlar özenle saklanmaktadır. Yalnızca, cenazesi için kullanılan 5 dolar hakkında yirmi kadar belge düzenlenmiştir. Ne var ki, bu belgelerin hiçbirinde, kendisinin müzikçi olduğuna, hem de bir müzik türünün ilk yaratıcılarından olduğuna dair en küçük bir not bile yoktur. Cenazesi New Orleans'da bir zamanlar Bolden'in başka ölüler için çaldığı mezarlıklardan birinde, müziksiz gömüldü.

Bolden'ın döneminde müzik yapmak yalnızca kısmi bir işti. Bolden'ın kendisi berberdi ve diğer müzikçiler de marangoz, duvarcı, puro yapımcısı gibi mesleklerdendi. Müzikçilerin profesyonel olarak çalışabilmesine olanak tanıyan tek bir yöre vardı: 1897'de New Orleans'ın genelev mahallesi olarak kurulan Stroyville. Dans salonlarında ve kabarelerde çalışmak üzere caz bandoları tutuluyordu. Genelevlerde ise, ragtime, blues ve caz piyanistleri özellikle revaçtaydı.

Jerry Roll Morton bu piyanistlerden biridir. Sonraları New Orleans'ın en iyi caz orkestralarından birini idare edecek olan Norton, melezdi. Avrupa etkisindeki ragtime piyano stilini, blues etkisindeki caz piyano üslubuna değiştiren de Norton'dur.

Cazın, Storyville gibi kokuşmuş bir yöre ile ilişkisi sonraları çok gündeme getirilmiştir. Ancak, bir eleştiri söz konusu ise, bu caza değil, beyaz toplumun siyahlara karşı tavrına yöneltilmelidir. Cazın ilk biçimleri cenaze törenlerinde, pikniklerde ve geçit törenlerinde çalınabiliyordu. Beyazlar cazın kendi dans ve partilerinde çalınmasını istemiyorlardı. Dolayısıyla müzikçiler, özellikle de caz piyanistleri, kendilerine çalma olanağı veren tek yere, yani Storyville'e gitmek zorunda kaldılar.

Aynen şimdi İngiltere ve Amerika'nın bir çok kentlerinde olduğu gibi siyah insanlar horlanıyor ve en korkunç şartlarda yaşamaya itiliyorlardı. Yaşam zordu. Çoğunun ne parası, ne de çalışacak bir işi vardı. Sık sık kavgalar çıkıyordu, hem de çoğu silahlı olmak üzere. Jelly Roll Morton'un dediği gibi:

«Hemen hemen herkes silah taşıyabiliyordu. Ceza yalnızca on dolardı. Ya da otuz gün çarşıyı temizlemek üzere hapis cezası. Hapse mahkum olanların çoğu kaçıyordu ve bu nedenle aslında hapis cezasının anlamı yoktu.»

Belki de yaşam bu kadar sert ve acımasız olduğu için müzik böylesine gelişti. Siyahların çoğu için iyi para kazanabilecekleri ve aynı zamanda yaşamlarına biraz renk ve heyecan katabilecekleri tek yoldu müzik. Kentte çok sayıda caz orkestrası vardı. Çoğu müzikçi aletini ya eskicilerden alıyor ya da kendisi yapıyordu. Büyük davulcu Baby Dodds ilk davulunu teneke bir kutuya delikler açıp sandalye parçalarını çubuk olarak kullanarak yapmıştı.

Cazın doğum yeri ve merkezi New Orleans olmakla birlikte, diğer güney eyaletlerinde, mesela Texas'ta da caz çalınıyordu. Ayrıca ilk New Orleans caz müzikçileri de çokça gezerek bu müziği yaydılar.

Jerry Roll Morton, daha ondokuz yaşındayken, 1904'te

gezilere başladı. Bir iki yıl içinde ABD'yi baştan başa dolaşmıştı. Kuzey'de Chicago'ya, batıda California'ya, güneyde Texas'a ve orta batıda ragtime piyano müziğinin yurdu olan St. Louis'e.

Blues şarkıcıları gibi caz müzikçileri de eğlendirmek üzere geziyorlardı. Bu sırada kendi müziklerini yaymakla kalmıyorlar, diğer yörelerin üslubundan da etkileniyorlardı. Dolayısıyla Jerry Roll Morton, her gezisinden, yalnızca her kentte bıraktığı bir sevgilinin anısı ve bir kumar serveti ile dönmekle kalmıyor, aynı zamanda, ragtime, blues ve cazın gerçek karışımı olan bir müzik birikimi yapıyordu. Bu karmaşık müzik birikimi ve melez kökeni, Jerry Roll Morton'un sonraları caz tarihinde önemli bir yer kazanmasını sağladı. En önemli başarısı, New Orleans caz üslubuna aranjman ve kompozisyon yeteneğini katmasıdır.

Blues, cazın doğumunda belirleyici bir rol oynamakla birlikte onun içinde eriyip yok olmadı. Blues'un başlangıcı cazdan bağımsızdı ve cazın ortaya çıkmasından uzun bir süre sonra dahi bağımsız varlığını sürdürdü. Caz ve blues birbirlerini çok yakından etkilemekle birlikte yanyana akıp gittiler. New Orleans'ta caz serpilip gelişirken, her tür blues şarkıcısı güney eyaletlerini dolaşmayı sürdürdüler.

«Country blues» olarak bilinen kırsal kesim folk müziği türünün ilk seçkin örneklerini verdi bu şarkıcılar. Mesela Charley Patton 1887'de Missisipi'nin küçük bir kasabasında doğmuş ve Missisipi deltasının göbeğinde büyümüştü. Bu yöre en büyük country blues şarkıcılarını yetiştirmiş olmakla ünlüdür ve blues'un başlıca üsluplarından birine «Delta blues»a ismini vermiştir.

İlk Delta blues şarkıcılarının en ünlüsü Charley Patton'du. Gitarist ve şarkıcı olarak yeteneği sayesinde, pamuk tarlalarının ömür törpüleyen ağır çalışmasından kurtuldu. İnce yapısı ağır işe gelmeyen Charley için bu büyük bir şanstı. Böylece danslarda ve hafta sonu partilerinde çalmaya başladı. 1934'te ölmesine rağmen, hâlâ şaklabanlıklarıyla, içkisiyle, kadınlarıyla ama en çok da müziğiyle

hatırlanır. Yalnızca blues değil, bir öyküsü olan baladlar da söyledi. Bunlar çoğu zaman kendi tecrübelerine dayanıyordu. Mesela, «Merhaba Şerif» şarhoşluk yüzünden nasıl hapse atıldığını anlatır:

Bana ne yaptı anlatayım ey ahali
Bana ne yaptı anlatayım ey ahali
Beni bir hücreye attı, karanlık mı karanlıktı

Tanrım, buraya katlanmak için çekmeli kafayı
Tanrım, buraya katlanmak için çekmeli kafayı
Delikte otuz gün otuz yıl olur eğer yoksa içki

Bazen de büyük olayların öyküsünü söyledi. «Su Basmış Heryeri» 1927 Missisipi su baskınları sırasındaki felaket ve ölümleri anlatır:

Ooooh-uh su yükseliyor, batıyor aileler
Derim ki yükseliyor su, her yanda uçaklar
Elli adam ve çocuk, boğulanlar

Patton'un üslubu Delta blues şarkıcıları ve gitaristlerinin tipik üslubuydu. Charley'in derin, güçlü bir sesi vardı ve şarkı söylerken homurdanır, mırıldanır hatta feryat ederdi. Bu, son derece tipik Afrika tarzı şarkı söyleme biçimiydi. Diğer country blues biçimlerinin hepsinden daha fazla tarla çağrılarına benzerdi. Gitar üslubu da güçlü Afrika etkiler taşıyordu, Avrupa melodileri ve armonilerinin izi azdı. Bütün bunlar çok yoğun ve duygusal bir müzik türüne yol açıyordu. Bunun en iyi göstergelerinden birisi de «şişeboynu» gitar tekniğiydi. Bu teknik Delta blues'un bir parçasıdır. Charley Patton gitarın sapındaki teller üzerinde ya bir bıçak ya da kırık bir şişe boynu gezdirirdi. Bunun etkisi insan sesine benzeyen bir feryat-figan izlenimi vermesiydi. Bugün birçok blues ve rock şarkıcısı tarafından hâlâ kullanılan bu şişeboynu gitar tekniği, Avrupa klasik geleneğinde hiç bilinmez. Büyük olasılıkla batı Afrika'nın Savan yörelerinde telli sazları çalarken notaları eğip büken müzikçilerden kalma bir gelenektir.

Delta blues türünün son derece yoğun, dünyevi ve Afrika kökenli sesi, Delta alanının yapısından kaynaklanır. Missisipi, ABD'de siyahların beyazlara oranının en yüksek

olduğu yöredir ve Delta alanında bu oran her beyaza karşı iki ya da üç siyaha kadar çıkar. Siyahların hemen hemen tümü pamuk tarlalarında çalışıyorlardı ve çoğu beyazın onlara karşı besledikleri güçlü nefret yüzünden kendi siyah topluluklarına kapanmış bir durumda yaşıyorlardı. Siyahlarla beyazlar arasındaki bu kesin ayırım, siyahların yaşam biçimini dış etkilere kapadı. Siyahların müziği de beyaz müziğe (hatta diğer yörelerin siyah müziğine bile) kapalıydı. İnsanlar Delta'yı pek nadiren terkedebilirlerdi. Hattâ Charley Patton dahi, Delta blues şarkıcılarının en ünlüsü olmasına karşın, Delta'dan ancak hayatının sonlarına doğru bir kaç kez çıkabildi. O da, 1929'da şarkılarını plağa almak için kuzeye yaptığı bir kaç kısa gezi için.

Siyahlar için şartların daha farklı olduğu Amerika'nın diğer yörelerinde farklı tür country blues gelişti. İlk country blues müziğinin diğer bir kaynağı Texas yöresidir. Burada siyahların beyazlara oranı çok daha düşüktü ve beyazların siyahlara karşı nefreti de Missisipi yöresinde olduğu kadar güçlü değildi. Sonuç olarak, bu yörenin ürettiği blues daha rahat, daha az yoğun ve daha az Afrika kökenlidir. Daha güçlü Avrupa etkisi hem düzenli onikili ölçü sistemine daha yakın olan şarkı biçimlerinde, hem de armoninin daha yaygın kullanımında görülür.

İlk Texas blues şarkıcılarının en ünlülerinden birisi Kör Lemon Jefferson'du. Blues tarihi ünlü kör şarkıcılarla doludur. Belki de, görmedikleri için daha üstün bir kulak duyarlığı geliştirmiş olmalarından; ve her halükârda normal yollarla çalışarak geçimlerini sağlama şansından yoksun olmalarından dolayı. 1890'larda Texas yöresinde doğan Jefferson, çocukluğunda, sokaklarda bozuk para karşılığı şarkılar söyledi. Biraz ünlenince, gezici blues şarkıcısı olarak dolaşmağa başladı. 1925'te, plak anlaşması yapan ilk country blues müzisyenlerinden birisi oldu. 1930'a kadar tam seksen bir kayıt yapmıştı. 1930'da Chicago'nun kara kışında yine bir kayıt sonrası, çalmak üzere çağrılı olduğu bir partiye yürümek zorunda kaldı. Ertesi günü kaldırımda karlar arasında donmuş cesedi bulundu. Kalp krizinden ölmüştü.

Bütün büyük blues şarkıcıları gibi Jefferson da kendi-

sinden ve kendi deneyimlerinden söz ederdi şarkılarında. En çok kullandığı temalar, yoksulluk, içki, şiddet ve kadınlardı. Hatta zaman zaman cinsel ilişkinin hayli ayrıntılı ve açık anlatımlarına bile girerdi. Bunlar Jefferson'un yaşamı hakkında fikir vermektedir.

Köşede durdum ve kendimi paraladım
Köşede durdum ve kendimi paraladım
Bir ekmek alacak parayı kazanamadım

Bu şarkısında acı acı dile getirdiği gibi yaşamının çoğu yoksulluk içinde geçmişti. Yalnızca son yıllarında plaklarından bir miktar para kazandı. Bunun çoğunu içkiye ve kadınlara harcadı. Bu dönemde tek «konforu» ise, arabası ve şöförüydü. Garip bir çelişkidir ki, karlar arasında donmasına yolaçan, o gün arabanın onu almaya gelmeyişiydi.

Jefferson, güneyde doğan müziği kuzeye taşıyanlardan biriydi. Kuzeye gidebilenler, ancak en ünlü blues şarkıcıları oldu. Onlar da, plak yapmak üzere, şöyle bir uğrayabiliyorlardı yalnızca. Buna karşılık, caz müzikçilerinin çoğu kuzeye yerleştiler. Böylece, yüzyıl dönümünde güneyin bağrında doğan müzik, 1920'lerde tüm Amerika'ya yayılmaya başladı.

CAZ KUZEYE GÖÇÜYOR

1920'ler çoğu zaman cazın altın yılları olarak bilinir. Bu yıllar cazın yalnızca Güney Amerika şehirlerinde siyah bandolar tarafından çalınan bir müzik olmaktan çıktığı yıllardır. Birçok beyaz müzisyen caz müziği çalmaya başladı ve popüler dans müziği sulandırılmış bir cazın kalıcı etkisine girdi. Hatta, Milhaud ve Stravinsky gibi kimi ünlü klasik besteciler dahi bazı caz tekniklerini bestelerinde kullanmağa çalıştılar. Dolayısıyla, on yıl gibi bir süre içinde caz yalnızca tüm Amerika'ya değil ,dünyanın birçok diğer ülkesine, mesela İngiltere'ye de yayılmıştı. «Caz» gündelik bir sözcük olmuştu artık ve bu müzik kendini kabul ettirmişti.

Cazın ve blues'un tüm Amerika'ya yayılışının en önemli nedenlerinden birisi, bu müziği çalıp söyleyen insanların, yani güneyin siyahlarının kuzeye göç etmeleriydi. İçinde bulunduğumuz yüzyılın başında, siyahlar yalnızca kırlardan şehirlere göç etmekle kalmadılar, aynı zaman güneyden kuzeye de göçtüler. Köleliğin kaldırılmasından sonra yaşam şartlarında pek büyük bir fark olmayan siyahlar, daha iyi iş imkânları için kuzeye umut bağladılar. Kimbilir, belki de zengin Amerikan rüyasından kendi paylarına düşecek olan parlak hayaller kuzeyde kendilerini bekliyordu!

Parlak hayallere ne derece uygun düştükleri tartışılabilir ama Chicago ve Detroit gibi kimi kuzey Amerika kentlerinin fabrikalarında işgücü ihtiyacı olduğu doğruydu. Özellikle 1914'te Birinci Dünya Savaşı'nın patlamasından sonra savaş araç gereçleri yapımı hızlandı. Diğer yandan, güneyde siyahların yarıcılık ve ortakçılıkla kazanabildiği de, iyice azaldı. 1915 ve 1916'daki büyük su baskınları ve salgın hastalık gibi afetler, şartları daha da zorlaştırdı. 1890'da ilk olarak Texas'ta ortaya çıkan pamuk yiyici bir tür haşere salgını, giderek muazzam boyutlara ulaştı. 1921' de bu haşerelerden milyonlarcası, tüm pamuk ürününün yaklaşık yarısını silip süpürmüştü. Dolayısıyla siyah insanlar iş ve yeni bir yaşam arayışıyla göçe başladılar. Çoğu trenle gidiyordu ve soluğu Chicago'da alıyordu. 1910 ile 1920 yılları arasında Chicago'nun siyah nüfusu 40.000'den 100.000'e çıktı. Böylece tüm Chicago nüfusundaki siyahların payı da % 2'den % 4'e yükseldi. Ancak, yalnız Chicago değil, Detroit, New York ve Philadelphia gibi diğer kuzey şehirleri de siyah göçünden paylarını aldılar. 1920'lerde, yalnızca bir yıl içinde başka yerlere gitmek için güneyi terkeden siyahların sayısı yarım milyonu buluyordu.

Ne var ki, göçenler göçtükleri yerlerde de hayatın pek parlak olmadığını keşfetmekte gecikmediler. İş vardı olmasına; fakat siyahların oturduğu yörelerdeki konut sorunları giderek daha da beter hale geldi. Sıkışıklık arttıkça artıyordu ve kuzeydeki beyazların çoğu da siyahlardan güneydeki beyazlar kadar nefret ediyorlardı. Dolayısıyla, aynen güney kentlerinde olduğu gibi kuzey kentlerinde de siyahların yaşadığı ayrı mahalleler çıktı ortaya. Buraları, tüm kentin en yoksul, en bakımsız yerleriydi (Chicago'daki Southside ya da New York'taki Harlem gibi).

Chicago, New Orleans'ta çalmaya başlamış olan birçok büyük caz müzikçisini barındırdı. «New Orleans Cazı» olarak bilinen tür, 1920'lerde Chicago'da geliştirilmiştir. Bu dönem aynı zamanda, Amerika tarihinde de olağandışı bir dönemdir. 1919'da konan içki yasağı ile alkollü içkilerin satışı tüm ABD'de yasaklanmıştı. Ama büyük kentlerin tümünde yasadışı yollardan içki satışı yapılan barlar ve kafeler vardı. Bu dönem aynı zamanda büyük ölçekli örgütlü

suçların işlendiği ve çetelerin kolgezdiği bir dönemdi. Al Capone gibi ünlü gansterler Chicago gibi bir kentte yerel politikacılardan ya da belediye başkanından daha güçlüydüler. Harcayacak ölçüsüz paraları vardı ve gece klüplerinde kendileri için caz çaldırarak keyif çatıyorlardı. Herşeye karşın tehlikeli yıllardı bunlar. Birçok müzikçi başlarının üzerinden şişeler uçuşur ve hatta kurşunlar vızıldarken nasıl müzik yapmak zorunda kaldıklarını anlatırlar. Trompetçi Jimmy McPartland, gangsterleriyle ünlü «Friar's Sun» adlı bardaki bir gecesini şöyle anımsıyor:

«Gece geç vakitti ve çalmayı bitirmiş geride oturuyorduk ki, birden - Bang, boom, bang! Birisi ateş ediyordu. Patron, «Çocuklar çabuk, çalın!» dedi. Pek de istekli değildik ama ateş durmuştu. Çalmak üzere sahneye çıktığımızda bir de baktık ki aletlerden biri paramparça olmuştu. Heriflerden biri sırf hedef olsun diye darmadağın etmişti onu.»

Caz tarihinin en önemli kayıtlarından bazıları 1923'de Chicago'da King Oliver'ın «Creole Caz Orkestrası» tarafından kaydedilmiştir. New Orleans'ta trompet çalışı nedeniyle «King» (kral) adıyla taltif edilen Oliver, Chicago'ya 1917'de gelmişti. Kısa zamanda Chicago'nun da kralı haline geldi ve 1921'de kendi «Creole Caz Orkestrası»nı kurdu. Bu grup müthiş bir başarı kazandı ve daha sonra aynı derecede başarılı bir California turnesine çıktı. California başarısı, cazın bütün Amerika'da nasıl yayılmakta olduğunu gösteriyordu.

Chicago'ya dönüşünde King Oliver New Orleans'tan gelen müzikçilerden Louis Armstrong adlı bir trompetçinin, New Orleans'ın gördüğü en iyi trompetçi olduğu söylentilerini duydu. Ülkedeki en iyi müzisyenleri orkestrasında toplamak niyetinde olan King Oliver, Louis'ye bir telgraf çekerek Chicago'ya gelip kendisiyle birlikte çalmasını istedi. Mesajı aldığında Louis, New Orleans'ta bir cenaze töreninde çalıyordu. King Oliver'e katılma düşüncesiyle, kendi deyimiyle «göklere uçmuştu». Hemen bavullarını topladı, saat onbirde Chicago'ya varan bir trene bindi ve Oliver'ın orkestrasının çalmakta olduğu semte gitmek üzere bir taksiye atladı. Taksiden inip orkestrayı duyduğun-

da «Tanrım, acaba bu orkestrada çalacak kadar iyi miyim» diye düşündüğünü ileride hatırlayacaktır. Ama dertlenmesine gerek yoktu. Kısa sürede, orkestranın yıldızı haline gelen, Armstrong oldu.

Kornetlerde Oliver ve Armstrong'a ek olarak, orkestra, klarnette ünlü Johnny Dodds'tan ve davullarda onun kardeşi Baby Dodds'tan oluşuyordu. (Baby Bodds, orkestraya katılmak üzere bir Missisipi gemisinin dans orkestrasındaki iyi gelirli işini terketmeye ikna edilmişti). Birçok New Orleans caz grubu gibi, orkestranın bir de kadın piyanisti vardı. Grubun New Orleans'tan gelmemiş tek üyesi olan Lil Hardin adındaki bu müzikçi, daha sonra Armstrong'un ikinci eşi oldu. Memphis'de doğmuş ve klasik müzik öğrenimi görmüş olan Lil, başlangıçta şaşkındı; orkestra yazılı müziği, nota okumayı bilmiyordu! Dahası, hangi anahtarla başladıkları sorusunu bile yanıtlayamıyorlardı. Bu olay, yazılı müziği çalan klasik müzisyenlerle kulaktan çalan ve doğaçlama yapan caz müzisyenleri arasındaki tipik bir çatışmayı ortaya koymaktadır. Hem King Oliver hem de Armstrong herhangi bir parçayı kulak dolgunluğu ile çalma konusunda müthiş bir hafızaya sahiptiler. Louis, bir parçanın tam ortasında iki kornet soloyu nasıl birbirine uydurduklarının öyküsünü şöyle anlatmaktadır:

«King ve ben diğer trompetçilerin birlikte olarak akıllarının köşesinden bile geçmeyen bir işe kalkışırdık. Orkestra çalmaktayken, King bana doğru eğilir ve trompetindeki valfları hareket ettirip notalar çıkararak ezgideki ara geldiğinde hangi notaları kullanacağını bana işaret ederdi. Ben dinler ve aynı zamanda, onu nasıl izleyeceğimi kurardım. Sonra ara gelirdi ve benim parçam onunkiyle yoğrulur giderdi. Dinleyiciler çılgına dönerdi.»

Bu orkestra 1923'deki tarihi konserleriyle otuzyedi kayıt yaptı; çoğu kişi bunları hâlâ New Orleans caz biçiminin en yetkin örnekleri olarak görmektedir. Doğaçlamayı kullanımları açısından tipik bir üsluba sahip oldukları kesindir ve bu yönleriyle cazın oluşumunda tayin edici öneme sahip olan blues'un etkisini yansıtırlar.

New Orleans türü, aynı zamanda «kollektif doğaçlama»yı yansıtır. Bu terim tüm müzisyenlerin sıkı bir çerçeve

içinde birarada doğaçlamaya başvurdukları anlamına gelmektedir. Doğaçlamayla, müziğin çalınırken üretilmesi kastedilmektedir. Bu bir tema, bir fon, bir bas ya da pek çok başka imkân olabilir. Fakat müzikçiler akıllarına estiği gibi çalamazlar; o zaman grubun geri kalanının çaldığına uyum sağlayamazlar. Dolayısıyla, çalınan notalar, şarkının armonik yapısından alınır. Doğaçtan çalan bir müzikçinin çizgisi, notalardan ve ritmlerden gelişir. Ritmler temel bir vuruş etrafında oluşur, hani şu bir müzik parçasına eşlik ederken ayağınızla tuttuğunuz tempo gibi. Fakat doğaçlama yaparken New Orleans cazcıları, klasik bestecilerin kullandıklarından ya da ragtime piyanistlerininkinden farklı bir ritm türü oluşturmuşlardır. Bunun nedeni, daha sonraki yılların cazı gibi New Orleans cazında da tüm müzikçilerin sabit bir sinkop kullanmalarıdır. Bu, müziği son derece çekici ve ritmik kılar (caz müzisyenlerinin deyişiyle, «swing»).

King Oliver, orkestrası dağıldığında, Pennsylvania'da tura çıktı. Armstrong ve karısı Lil ise sonradan New York'a gittiler. Oliver'ın sonraki orkestraları «1929 Ekonomik Krizi»ne göğüs geremedi ve 1937'de yüksek tansiyonla yatağa düştüğünde, Oliver tıbbi tedavisini yaptıracak maddi olanaklardan yoksundu. 1938'de öldüğünde, kızkardeşi mezarını yaptıracak parayı bulamadı. Modern cazın oluşumuna katkıda bulunan pek çok büyük müzisyenin kaderini paylaştı Oliver.

Louis Armstrong biraz daha şanslı çıktı ve cazın gördüğü en parlak başarılardan birini elde etti. 1900'de New Orleans'ta doğmuştu. Önce islahevi okul orkestrasında çaldı. İslahevine konmasının nedeni ise oniki yaşında iken yeniyıl kutlamaları sırasında sokaklarda sağa-sola ateş etmesiydi. Sonraları, New Orleans gruplarında ve Missisipi gemilerindeki orkestralarda çaldı. Ama ona asıl adını kazandıran Oliver'la olan ortak çalışmasıydı. New York'ta kısa bir süre kaldıktan sonra ünlü «Sıcak Beş» ve «Sıcak Yedi» gruplarını kurmak üzere Chicago'ya döndü.

Bu gruplar caz tarihinin akışını değiştirdi. Müzik, kollektif doğaçlama fikrinden enstrumantal soloya kaydı. Kollektif doğaçlamada, birkaç müzisyen toplam grup sesinin

ortaya çıkmasında önemli rol oynardı. Soloda ise, bir müzisyen önplana çıkarken grubun işlevi fon yapmaya dönüşüyordu. 1925 ile 1928 yılları arasında yapılmış olan bir dizi plak Armstrong'a neden bir caz dahisi dendiğini ve onun gelmiş geçmiş trompetçiler arasında neden en büyüğü olduğunu ortaya koyar. Armstrong, enstrumanın tonuna yeni çeşitlemeler kattı. Şarkı söylemesinde de görülebilen bazı yeni teknikler geliştirdi. (Aslında, trompeti ile vokal üslubu arasındaki benzerlik caz müzikçilerinin aletlerini nasıl insan sesinin taklidi biçiminde kullandıklarını gösterir. Kendilerini aletleriyle ifade ederler ve bu nedenle tüm caz müzikçilerinin, hemen tanınabilen, kendilerine özgü üslupları ve tonları vardır.) Armstrong'un sololari notaların kullanımında müthiş bir duyarlılık sergiler. Müziksel gerilim ve rahatlama hafif ritmik ve melodik değişimlerin ustaca bir birleşimiyle elde edilir. 1928'de plağa alınan «West End Blues»daki olağanüstü sololari cazın gece klüplerinde ve dans salonlarında çalınan bir eğlence müziği olmaktan çıkıp, diğer müzik akımlarıyla yarışabilecek kalitede bir müzik sanatı haline gelişinin de ifadesidir. Pek çokları, bu plağı *tüm caz plaklarının en iyisi* olarak tanımlarlar.

Armstrong'un önemli başarılarından birisi de bir yandan parlak bir sanatsal müzik yaparken, geniş kitlelerin sevdiği bir müzikçi olmayı da sürdürebilmesiydi. Sonraları bütün dünyayı dolaşmağa çıktığında müzik kadar gösteriye de önem vermişti. Hatta, 1932'de İngiltere'ye ilk geldiğinde büyük bir merakla onu dinlemek için toplananlar, çalmaktan çok şaklabanlık yaptığını görünce düş kırıklığına uğramışlardı. Bu «show», Armstrong'un yalnızca caz severlerden değil çok daha geniş bir kesimden dinleyici edinmesini kolaylaştırmaktaydı. 1960'larda «Hello Dolly» ile günlük gençlik listelerinde bile yeralıyordu. Bu tür plaklar onun dehasının tümünü yansıtmaktan çok uzak olmakla beraber, yine de basit bir şarkıya bile nasıl caz tadı katılabileceğini göstermesi açısından ilginçtir. Çoğu müzisyenler ve cazseverler onun, ticari yönün ağır bastığı dönemindeki çalışmalarını benimsemediler. Yine de, 1971'de öldüğünde tüm müzisyenler ve hemen tüm müzikseverler üzgündü: En sıcak kişilerinden ve en büyük yaratıcılarından birini yitirmişti caz.

Caz şarkıcıları içinde, Armstrong'un kısık, boğuk sesinin anlatım gücü eşsizdi. Belçikalı Robert Goffin, 1930 yılında caz müziği hakkında yazılan ilk kitapta şöyle diyor:

«Armtrong 'caz kralı'ndan da öte birşeydir. Bu müziğin ruhudur, cazın kendisidir. O, caz müziğinde herşeyin ölçüldüğü büyük standarttır. Amerikan müziğinin sahip olduğu, tartışma kabul etmeyen tek dahidir.»

Tanınmış oyuncu Tallulah Bankhead ise Armstrong'u anlatırken, cazı, evrensel bir dil yapan canalıcı noktaya parmak basıyor:

«Herhalde en önemli nokta, Louis'nin insan varlığının trajiğini kendi içinde duyması ve onu başka insanlara aktarmayı bilmesi, bunu da yalın biçimde, yüreklere işleyerek yapmasıdır.»

«Büyük sanat yapan ve buna rağmen anlaşılır kalan biri»: Amerikan yazarı Henry Miller'in Armstrong'u anlatırken kullandığı bu tanım tüm sanatçılar için de, üstesinden gelebilmek için çırpınılan önemli amaçlardan biri değil mi? Bu anlaşılırlığın kökü belki de Armstrong'un insan sevgisinden, hayatla, insanlarla içiçe kalabilmesinden kaynaklanmıştır:

«Gerçekten söylemek istediğim şu ki, 50 yaşımda hâlâ küçük sevgili trompetimi çalabildiğim için çok mutluyum. Hâlâ hayattaki bütün güzel şeylerden sevinç duyabildiğim, hâlâ herkesi sevebildiğim ve hâlâ herkes beni sevdiği için öyle mutluyum ki. Dünyanın bir ucundan öteki ucuna herkes benim için tek ve mutlu bir aile gibidir. Evet, benim bütün hayatımda bu böyle oldu...»

İnsanlığın tek ve mutlu bir aile gibi olmasının bambaşka koşulları bulunduğunu, Armstrong belki kavrayamazdı. Ama, onun 1950 yılında, 50. doğum günü nedeniyle söylediği bu sözler, yüreğindeki coşkunun ve sevgi yoğunluğunun bir ifadesidir.

SULANDIRILMIŞ CAZ

Daha önce değindiğimiz üzere 1920'li yıllarla başlayan dönemde caz yalnızca siyah adamın müziği olmaktan çıkarak tüm Avrupa ve Amerika'da beyazların da çaldığı ve sevdiği bir müzik kimliğine bürünmeye başlamıştı. Tabii özellikle başlangıç yıllarında beyazların çalmağa ve dinlemeğe tenezzül ettikleri müziğe «caz» tanımının ne kadar yakıştırılabileceği ayrı bir sorun! Bu, daha ziyade kimi caz öğelerinden yararlanmağa çalışan sulandırılmış bir caz, yerine oturmamış bir müzikti.

Caz plağı yapan ilk beyaz grup, oldukça erken bir tarihte, 1917'de Orijinal Dixieland Caz Orkestrası oldu. New Orleans'ta o zamanki siyah caz müziğinin soluk bir kopyasını yaparak işe başladılar. Daha sonra New York'a göçtüler ve ilk plaklarından sonra beyazlar arasında epey sükse de yaptılar. 1919'da İngiltere'yi bile ziyaret ettiler. Ancak 1920'lerin başlarında *kopyadan* özgün olana geçemeden, dans salgınının da en civcivli döneminde, dans müziği çalmağa koyuldular.

Genelde, beyaz kamuoyu tarafından caz diye bilinen, gerçek cazdan çok farklıydı. Tin Pan Alley'in uluslararası pazarın ilgisini çekebilmek amacıyla ticari olarak lanse ettiği popüler şarkıları çalan dans grup ve orkestralarına «caz grupları» deniliveriyordu. Caz adının böyle harcıalem

kullanılıvermesinin nedeni bu tür popüler dans müziğinde sinkopun vurgulanması ve yeni enstrumantal tonlar kullanılmasıydı. Ama solo doğaçlama ve ritmik «swing» gibi asıl caz öğeleri geniş beyaz dinleyici kitleleri için yeterince ticari değildi. Bunların yerine kolayca söylenip akılda kalabilecek, dans için sürekli temposu olan şarkılar talep ediliyordu.

Buna rağmen, cazın Amerikan müziği üzerindeki giderek derinleşen etkisi Paul Whiteman'ın cazı daha «saygın» hale getirme çabalarıyla da anlaşılmaktadır. Whiteman'ın dans müziği çalan geniş bir orkestrası vardı. Bu orkestra, klasik müzikle cazı kaynaştırmağa çalışan ve Whiteman'ın adına «senfonik caz» dediği bir müzik türü de yapıyordu. 1924'te Whiteman New York'ta Aeolian klasik müzik konser salonunda bir konser verdi ve Amerikan bestecisi George Gerswin'in «Rhapsody in Blue» adlı eserini seslendirdi. Konser o kadar başarılı oldu ki Whiteman'e «Cazın Kralı» ünvanı takılıverdi.

Ünvan gülünç olduğu kadar, düşündürücüydü. Herşeyden önce Whiteman'in müziğinin cazla ilişkisi yoktu. Ayrıca, gerçek caz müzisyenleri olan siyahları hâlâ horlayan beyaz toplum, bu müziğin sulandırılmış kopyasına caz adını takanı bir beyazı baştacı edebiliyordu. İşte, Avrupa'lıların çoğunun da cazla ilk tanışmaları yirmili yıllarda bu tür «sweet»lerle olmuştur. Bir «yapay» caz türü olan «sweet» yapmacık, «tatlı» müziğiyle, cazın anlam dolu özünden yoksun bırakılmıştı. Siyahların o eski, hüzünlü ve yüzyılların baskısını ve ezikliğini acılı titreşimler halinde veren «blues»u ise gece klüplerinin ve kabarelerin curcunalı havasını fonda tamamlayan bir dans müziği oluyordu. Başlarda yalnızca blues şarkılarına eşlik eden bir piyano tekniğinden başka birşey olmayan «boogie» eksantrik bir dans müziği haline sokulmuştu.

Caz müziğinin ticari amaçlarla yozlaştırılması sonraları da sürüp gitmiştir. Sözgelimi, caz müziğinde başından beri ritmik bir öge olarak bulunan «swing», bütün zamanların en büyük ve ilginç müzik ticaretine alet edilmiş, dans etmek için değil yalnız dinlemek için olan soyut ve karmaşık

'be-bop', birçok ülkede akrobatik zıplamaların müziği durumuna getirilmiştir...

Tüm bu olumsuzluklara karşın, Whiteman'in başlattığı «cazı popülerleştirme» çığırının şöyle bir olumlu yanı da oldu: «Uygar dünya» için caz artık yalnızca bir genelev müziği veya Chicago'nun gangster dolu gece klüplerine özgü bir müzik olarak silinip atılamazdı. Sulandırılmış, ticari bir biçimle de olsa caz artık yaygın hale gelmeye başlamıştı.

Aynı dönemde, yine de, cazın ticari dans müziği olarak yaygınlaşmasına birçok beyaz tarafından karşı çıkılıyordu. Rahip ve öğretmen mesleklerinden kişilerin de yeraldığı toplum ahlakının bir dizi gönüllü zabıtası, «uygar Hristiyan standartları»nın tehdit altında olduğunu ileri sürüyorlardı. Birçok klasik müzikçi ya da müzik eleştirmeni ise, cazı, müziklerine yapılmış bir saldırı olarak nitelendiriyorlardı. Bir Hristiyan derneği başkanı, caz dansının «kadınca erdemlere karşı işlenmiş bir suç» olduğunu ileri sürebiliyordu. Bir kız lisesi yöneticisi ise daha da ileriye giderek şöyle diyordu:

«İleri gelen tıbbi ve diğer bilimsel yetkililerin görüşü şu noktada birleşmektedir ki cazın uygar ırklar üzerindeki etkisi zararlı ve alçaltıcıdır. Onu aldığımız barbarlar arasında daima olageldiği gibi.»

Ayırdedici özelliğe sahip herhangi bir yeni üslup biryandan tutucu insanlardan eleştiri şimşeklerini çekerken, genellikle isyankâr kesimin de güçlü desteğini kazanır. 1960'larda isyancı olarak görülenler, hippiler ve uzun saçlı genç insanlardı. Dinledikleri rock müziği buna benzer bir biçimde eleştiriliyordu. 1920'lerin beyaz Amerikan gençliği arasında da «isyankâr» gruplar vardı elbet. Bu gruplardan birisi de Chicago'da bulunuyordu: Genç beyaz müzikçiler şehrin siyah kesimlerine girmeye cesaret ediyor, oralarda siyahların klüplerine giderek siyah caz müzikçilerini dinliyorlar ve sürekli dinledikleri müziği yeniden üretmeyi deniyorlardı. Bu müzikçiler cazın yeni bir üslubunu, çağdaş cazın belkemiğini oluşturmağa başlamışlardı bile. Bu akıma «beyaz Chicago üslubu» denildi. Hem

ilk beyaz Dixieland caz biçimlerinden, hem de siyah New Orleans üsluplarının harmanından geliştirilmişti. New Orleans gruplarının gevşek ritmlerine göre, daha saldırgan bir ritmik swingin hakim olduğu görülüyordu. Enstruman olarak da, daha önceki gruplar tarafından kullanılmayan yeni bir aleti gündeme getiriyordu - saksafonu!

Bu dönemin en ünlü beyaz caz müzisyeni Bix Beiderbecke'dir. 1903'te orta sınıftan varlıklı bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Beiderbecke önce klasik piyano dersleri aldı, fakat sonradan kendi kendine kornet çalmayı öğrendi. Orijinal Dixieland Caz Orkestrasının plaklarını dinleyerek ve King Oliver, Louis Armstrong gibi ilahları izleyerek eğitti kendini. Fakat geliştirdiği üslup siyahlarınkinden çok farklıydı. Klasik müzik temeli ona hem daha büyük bir armoni duyarlılığı hem de enstrumanında daha yumuşak, saf bir ton sağlıyordu. Aynı zamanda hatırı sayılır bir teknik yeteneği ve sololarında fevkalade melodiler yaratma gücü vardı.

«İsyankâr bir beyazdı» o; varlıklı bir kökenden gelip, kendini siyah kültürün müziğine adamıştı! Gerçek sanatsal caz üretme isteği ile ticari dans müziği arasındaki bocalamanın yıpratmasına dayanamadı. Kendini içkiye verdi ve daha pek gençken, yirmisekiz yaşında öldü. Ölümünden sonra ise adı, efsaneye dönüştü. Yaşamından esinlenen bir roman ve film de yapıldı.

Beiderbecke, siyah müzisyenler tarafından izlenen ilk beyaz caz müzisyenidir ve deha olarak kabul edilmektedir. Bix bir gece, grubuna katıldığında, King Oliver'ın gözyaşlarını tutamadığı söylenir. Louis Armstrong da onun müziği hakkında övgü dolu şu sözleri söylemektedir :

«Ben onun milyonlarca hayranından biriyim... Onu ilk kez dinlediğim zaman, dilim tutulmuştu. Ondaki lirik ton, cümle yapma sanatı, kompozisyonları, tasarımları... bunlar hakkında ne diyeceğimi bilmiyordum. Yalnızca elini sıkabildim. Müziğini aynen benim gibi ciddiye alan bir adam.. .Yüreği müziğinin içinde. Bix, her zaman dinlenebilir; her zaman ve her yerde...»

1920'Lİ YILLARDA BLUES

Caz tüm ABD'ye yayılırken blues da kendi özgünlüğü içinde yayılmaktaydı. «Country blues» değişmedi, çünkü taşra da değişmemişti. Ancak güneydeki siyahların kentlere ve kuzeye göç etmeyi sürdürmeleri, yeni blues üsluplarının da gelişmesine yolaçtı. Önceleri kereste kamplarında gelişen «barrelhouse» piyano üslubu, 1920'lerin başlarında Chicago'da sağlam bir yer elde etti ve anımsanacağı üzere, sonraları buna «boogie-woogie» denmeğe başlandı.

Hem «boogie-woogie»nin, hem de cazın geliştiği bir kentte, piyanistlerin her ikisinden de etkilenen teknikler geliştirmeleri şaşırtıcı olmalı. Jimmy Yancey böyle bir piyanistti. 1896'da Chicago'da doğmuştu. Bir baseball parkında çalışmaya başlamazdan önce komedyen ve dansçı olarak geçimini sağlamaktaydı. Ancak, diğer Chicago blues piyanistleri gibi zamanının büyük bir kısmını, kentin güney kesimindeki siyah mahallelerinde, ev partilerinde çalışarak geçirdi. Jimmy için bu partiler, para kıt olduğunda kirayı çıkartabilmenin bir yoluydu. Yasal yollardan bulunmayan içki için elaltından birkaç dolar harcayıp, bir de iyi piyanist ayarlayan biri için parti vermek, akıl kârıydı ve giriş ücretlerinin azlığına rağmen sonunda Jimmy'nin de kirası çıkıyordu.

Kent yaşamına ulaşan blues'un özgün üslubundaki değişime bir başka örneği, piyano ve vokalde Leroy Carr ve gitarda Scrapper Blackwell'in müziği oluşturmuştur. Onların müziği hem daha ilkel olan barrelhouse piyano duyarlılığını ve country blues'u, hem de 1920'lerin kent caz ve blues'undan gelen daha düzenli ve ahenkli armoni ve melodileri içeriyordu. Özellikle daha ağır ezgilerde mükemmeldiler. Müziklerinde zor unutulan bir hüzün vardı. Lirikleri şiirsel ama yalındı.

Gündoğumundan önce kapıldım hüzne,
gözümde yaşlarla
Gündoğumundan önce kapıldım hüzne,
gözümde yaşlarla
Ne dert dolu duygu bu, öyle nefret edilesi.

Herşeyden önce teker teker oldukları zamana kıyasla, birlikte çok daha iyi çalabilen bir ekiptiler. Dolayısıyla, Leroy Carr 1935'te aşırı kötü viski tüketimiyle bozulan karaciğeri yüzünden ölünce, arkadaşı Scrapper Blackwell çöktü. O da alkole sarıldı. Çalmayı ve kayıt yapmayı bıraktı ve sonunda İndianopolis'te bir sokakta öldürüldüğü duyuldu.

1920'lerde en öne çıkan blues türü «klasik blues» olarak anılır. Bu, aynı dönemde Chicago'da gelişen caz ile blues'u doğrudan karıştıran bir müzik türüydü. Country blues müzikçilerinin ve boogie piyanistlerinin erkek olmalarına karşın, klasik blues şarkıcıları kadındı. Aslında blues'un ilk büyük yıldızları kadın şarkıcılardı. 1920'de ilk blues plağını yapan Mamie Smith idi. Yaptığı «Crazy blues» (çılgın blues) adlı plak müthiş bir ilgi gördü ve daha ilk ayda 75.000 sattı. Gerçekten, ilk blues plaklarının tümü kadınlar tarafından doldurulmuştur ve müzikleri de, «country blues» müzikçilerinden oldukça farklıdır. Gezici gösteri gruplarının sahnelerinde kazanılmış bir profesyonellik vardır onlarda. Gezici gösteriler, güneyde ve orta batıda hemen hemen tüm şehirlerde çadırlar kurarlardı. Bir bakıma bugünkü sirklere benzerlerdi ve bu çadır şarkıcılarının çoğu caz müziği eşliğinde söylerdi. Bu nedenle, «country blues»a kıyasla şarkılarının daha belirgin bir dokusu vardı. Caz orkestrasının yüksek fonunda duyulabilmesi için gür ve yüksek frekanslı

sesler şart olduğundan kadın şarkıcıların bu özellikleri taşımaları gerekliydi. Lirikler de, country blues geleneğinde olduğu gibi doğaçlamaya dayanmaz, başka yazarlar tarafından yazılmış olurdu; ancak, yine de blues'un güçlü bir izini taşırlardı.

«Blues'un imparatoriçesi» diye anılan ve klasik blues'un en ünlü sesi Bessie Smith, 1898'de, kendi deyimiyle «her yanı dökülen bir kulübe»de dünyaya gelmiş, sesiyle uluslararası bir üne kavuşmasına karşın yoksul çocukluğunu hiç unutmamıştır. 1928'de kaydedilen «Poor Man's Blues» (Yoksul Adamın Blues'u) onun kendi yaşam öyküsünden izler taşır ve birçoklarınca Bessie Smith'in en iyi plaklarından birisi olarak nitelenir:

Zengin beyefendi, zengin adam; aç yüreğini ve kafanı
Zengin beyefendi, zengin adam; aç yüreğini ve kafanı
Yardım et bitsin bu zor mu zor zamanlar, yoksula şans tanı

Villanda yaşarken, bilemezsin zor zamanların anlamını
Villanda yaşarken, bilemezsin zor zamanların anlamını
Yoksul adamın karısı ölüyor açlıktan, kraliçeler gibi seninkinin yaşamı

Bessie Smith de işe, önceleri gezici çadır gösterilerinde söyleyerek başladı. Sonraları tiyatrolara ve barlara geçti. 1923'te plak yapmağa başladıktan sonra ise, ABD'de çok popüler oldu. Söylediği tiyatro salonları tıklım - tıklımdı. 1920'lerin sonlarında ve 30'larda cazın başka büyük ustaları ile birlikte söyledi. Plaklarından bazıları, bugüne kadar yapılmış blues plaklarının en iyilerindendir.

Bessie'nin yaşamı, diğer birçok siyah müzikçininki gibi, trajiktir. Alışılmadık bir kişiliği vardı. Hem çok katı, hatta kaba olarak tanınırdı; hem de çok eliaçık ve merhametli. Çok fazla cin içerdi ve ayrılıkla sonuçlanan bir evlilik de dahil olmak üzere birçok mutsuz aşk hikâyesi yaşamıştı Ölümü ise, dramatik ve «Amerika Birleşik Devletleri Uygarlığı»nın

tarihini aydınlatması açısından da ilginçtir. 24 Eylül 1937'de Bessie Smith Missisipi kıyısındaki Clarksdale'e giderken, bindiği otobüs devrildi. Otobüsteki tek siyah, Bessie Smith idi. En ağır yaralı olan da oydu. Buna rağmen, gelen ilk yardım arabası hastaneye önce beyazları taşıdı. Sonunda Bessie Smith hastane kapısına getirildiğinde, «Blues'un imparatoriçesi» daha kırk yaşına varamadan ve kan kaybından ölecekti. Çünkü, getirildiği hastane yalnızca beyazlara ayrılmıştı ve Bessie Smith'i kabul etmiyordu!

Bessie Smith'in ölümü, «siyah kader» denilen görünümü dokuyan sayısız örnekten biriydi. Ona sanatındaki büyük duygusal gücü veren de aynı siyah kaderin yüzyılların imbiğinden geçmiş hüznüydü. Bir müzisyen Bessie Smith'in müziği için şöyle demektedir:

«*O bir artist değildi; acı çeken bir kadının taklitçisi değildi; yapay hiçbir şey yoktu. O gerçeğin ta kendisiydi -Yüreğini bıçakla yarıp çıkaran ve hepimiz görebilelim diye onu sergileyen bir kadın... Onunla birlikte acı çekebilelim diye haykırdı acılarını, ritmik bir vahşetle haykırdı onları ve bu yük öylesine ağırdı ki dinleyenin yüreği zor dayanırdı.*»

Cazın altın çağı olan 1920'ler, sonuç olarak aynı zamanda, caz ile blues'un klasik blues biçiminde birbirlerine en yakın düştükleri dönem oldu. Bu birlikteliğin merkezi ise yine Chicago'ydu. Başka etkenlerle birlikte Chicago'nun yeni gelişen plak endüstrisinin de merkezi oluşu, bu sonucu doğurmuştu. «Plak» olayı, cazın ve blues'un yayılmasını hızlandırmaktaydı. Mamie Smith'in ilk blues plakları ise, «ırk plakları» denen bir furyayı başlattı. Bunlar, siyah müzikçilerin yaptığı plaklardı ve diğer siyahlar tarafından büyük bir ilgiyle karşılandığı gibi, beyazların da ilgisini çekti.

Ne var ki, plaklardaki bu patlama uzun sürmedi. 1929'da ABD, büyük ekonomik krize girdi. Bu gelişme, müzik alanındaki önemli değişmelerin de habercisiydi.

1929 KRİZİ VE TEKELLEŞME

1930'lu yıllar, cazın, küçük grup müziği olmaktan çıkıp büyük orkestralarda çalınır hale gelişine tanık oldu. «Swing dönemi» denen bir dönemin başlangıcıydı bu yıllar ve ülke ekonomisindeki altüst oluşun bir sonucuydu. 1929'daki büyük krizde, bankalar batmış, fabrikalar kapanmış, demiryolu şirketleri iflas etmişti. 1932'ye gelindiğinde, 12 milyon emekçi, yani ülkenin tüm çalışan nüfusunun dörtte biri, artık işsizdi!

Doğal olarak kriz, müziği de yoğun biçimde etkiledi. Caz ve blues'un yayılmasına büyük katkısı olan plak endüstrisi çöktü. 1932'de gelindiğinde yalnızca 6 milyon plak satılıyordu. Oysa 1927'de satılan plak sayısı 104 milyondu.

1929 krizi, iktisadi alanda küçük ve orta işletmeleri silip süpürerek, tekelleşmeyi hızlandırmakla kalmadı. Küçük caz gruplarını da ezdi. Küçüklerin yok olup, ayakta kalan büyüklüklerin daha da büyümeleri, müzikte de, farklı bir dinleyici - müşteri kitlesini çeken büyük orkestraların ortaya çıktığı yeni bir dönemi başlatıyordu. Müzikte bile, küçüklere yaşama şansı kalmamıştı.

Çöküntüden ilk büyük darbeyi yiyenler «country blues» şarkıcıları oldu. Plak yapımcılarının, yeni sesler bulmak için güneyin kırlık alanlarında yaptıkları plak kayıt

gezileri çok pahalı hale gelmişti. Artık, ancak tanınmış yıldızlar kayıt yapabiliyorlardı, onlardan da kentlerde kayıt stüdyolarına yakın olanlar...

Bunalım, klasik blues şarkıcılarının da sonu oldu. Tiyatrolar ve küçük kulüpler kapandı, gezici çadır gösterileri son buldu. Zaten, bir yandan bu şarkıcılara destek sağlayan New Orleans türü caz da ölüyordu. Bunalımdan önce dahi Chicago'nun birçok önde gelen müzikcisi doğuya, New York'a gitmeğe başlamışlardı. New York'taki büyük orkestraların, caz müzikçilerini solo müzik için yüksek ücretlerle çalıştırdıkları söylentisi onları çekiyordu.

New York'ta caz, New Orleans ve Chicago'da olduğundan daima farklı olmuştu. Beyazların kurduğu Orijinal Dixieland Caz Orkestrası New York'a 1917'de geldi. Bu 1920'lerde büyük bir salon dansı salgınına yol açtı. O zamandan itibaren içinde hafif bir caz kokusu olan sulandırılmış dans müziği yaygınlaştı. Müzik endüstrisinin merkezi durumundaki New York'un ünlü Tin Tan Aley karargâhı da, ticari amaçlı popüler şarkıları ve dans müziğini caza yeğliyordu.

Büyük beyaz dans orkestraları, büyük otellerde ve balo salonlarında sabit tempolu, Avrupa üsluplu dans müziği çalıyorlardı. Ancak, Harlem'deki siyah gruplar büyük orkestralı caz üslubunu geliştirmeye başlamışlardı. Bunu Fletcher Henderson ve Don Redman'ın çalışmalarında görebiliriz. 1920'lerin başlarında Henderson'un on üyeli bir grubu vardı. Grup, standart New Orleans üslubu caz grubuna kıyasla yalnızca bir-iki eleman fazlaydı. Fakat ekstra müzisyenler saksafon çaldıkları için ses çok farklıydı. New Orleans türünün kollektif doğaçlaması yerine orkestra bölümlere ayrılmıştı: bir saksafon kesimi, trompetler ve trombondan oluşan bir nefesli çalgılar kesimi ve banjo, tuba, piyano ve davulları içeren ritm kesimi.

Bu kadar çok müzikçi olunca, müziğin yazılı olarak tüm çalanlara dağıtılması en iyisiydi. Fakat Henderson büyük orkestra aranjmanı ile New Orleans cazında görülen caz sololarının «swing» etkisini kaynaştırmak istiyordu. Bu nedenle en ünlü caz solocularını çalıştırıyordu. 1924'de Louis Armstrong katıldı Henderson'un orkestrasına. Bu, New

York müzikçileri arasında bomba gibi patladı; böylesine bir doğaçlama yeteneğine alışık değillerdi! Bir başka trompetçi, Rex Steward, Louis'in etkisi üzerine şunları söylüyor:

«Daha önce hiç kimsede böylesine bir doğaçlama yeteneği görmemiştik. Düşüncelerinin parlaklığı ve cesareti, onları geliştirmekte gösterdiği deha, «swing»in derinliği ve muhteşem bir biçimde dolu ve net ses... Nefes kesiciydi!»

Louis gelir gelmez Don Redman aranjman biçimini değiştirmeyi dahi denedi. Orkestranın tümünü, Louis'nin swing ritmine uydurmaya çalışıyordu. Kamuoyu «swing orkestrası» terimini on yıl sonrasına kadar kullanmadı. Oysa «Swing orkestrası» olarak bilinen Benny Goodman türü popüler büyük beyaz orkestralardan çok önceleri, Harlem'de 1920'lerin ortalarında başlamıştı «swing».

Swing orkestrası sesi, orkestranın farklı kesimlerinin ve solocuların çağrı-yanıt dokusu içinde yeralabilecekleri tarzda düzenleniyordu. İş şarkılarında ve gospel şarkılarında gördüğümüz gibi. Bu tür bir çağrı-yanıt tekniği, bizi bir kez daha Afrika müziğine geri götürür. Kısa temaların kullanımı da öyle. Bu, gerilim sağlamak üzere, orkestra kesimlerince tekrar tekrar çalınan bir müzik cümlesi idi ve peşpeşe gelen tekrarlamalar, Batı Afrika müziğinin de, daima önemli bir öğesi olmuştur.

Henderson orkestrası yalnızca «swing» cazını büyük orkestra sesine uyarlamasıyla değil, aynı zamanda bazı büyük caz solocularını yetiştirmesiyle de ünlüydü. Ünlü caz tenor saksafoncusu Coleman Hawkins ilk kez 1923'de çaldığı Henderson orkestrasında tanındı. Çocukluğunda iyi bir müzik eğitimi almıştı. Piyano ve çello çalmayı öğrendikten sonra daha dokuz yaşındayken tenor saksafona döndü. Önce klasik müzik derslerini tamamlar, sonra günün geri kalan kısmını caz çalarak geçirirdi. Okula Chicago'da gittiği için, birçok New Orleans sanatçısını dinleme şansını elde etti. Louis Armstrong da bunlardan biriydi.

Coleman çok dolu, şişkin bir tonla çalıyordu. Notaları eğip bükmek gibi pek çok blues tekniğini kullanıyordu. Sololarında melodi ve müzik biçimi konusunda müthiş bir duyarlılığa sahipti. Özellikle en mükemmel çaldığı ağır balad-

larda görülüyordu bu. İşini, iyi müzik yapmayı, elli yıl kadar sürdürdü.. Louis Armstrongda dahil olmak üzere, 1920'lerin diğer büyük müzisyenlerinden hiçbiri, 1940'larda ve 50'lerde caz üsluplarında ortaya çıkan değişiklikleri Coleman gibi kabullenemediler.

Yine aynı dönemde, kökü 1920'lere uzanan ve New York'un çok ünlü büyük orkestralardan birisi, gelmiş geçmiş en büyük caz müzikçilerinden biri tarafından yönetiliyordu: Duke Ellington. Ellington, 1899'da, Washington D.C.'de hayli varlıklı bir ailenin oğlu olarak doğdu. Babası Beyaz Saray'da kâhya idi. Dolayısıyla o da erken bir müzik eğitimi gördü. Bu, New York'un büyük orkestra türü caz müziği ile New Orleans ve Chicago'nun küçük grup cazı arasındaki farkları açıklamada önemli bir öğedir. Küçük grup cazı en yoksul siyahlar tarafından çalınıyordu. Ellington, Henderson ve Hawkins gibileriyse hem daha varlıklı, hem de daha iyi eğitilmiş olan orta sınıf siyahlardandı. Müzikleri bu daha iyi eğitimi yansıtmaktadır, özellikle de erkenden aldıkları klasik müzik eğitimini.

Onsekiz yaşına geldiğinde Ellington bir sanat eğitimi bursunu reddetti. Tüm zamanını müziğe ayırmak istiyordu. Ev kirası partilerinde ve klüplerde ragtime piyanisti olarak çalarak başladı. Sonra bazı müzikçileri biraraya getirdi ve 1922'de New York'a gitti.

Bunlardan birisi Sonny Greer'di ve inanılmaz bir biçimde, tam otuz yıl Ellington orkestrasında kaldı.

Duke Ellington orkestrası ilk ününü 1927'de Harlem'deki bir kulüpte yaptı. Gangsterlerin çalıştırdığı kulübün programı, muhteşem gösterilerle doluydu. Harlem'in siyah kesiminde yer almasına karşın, yalnızca beyaz müşterilere açıktı. Müşteriler, dışardan Harlem'e gelip «ilkel» müzik dinlemek isteyenlerdi. Gösterilerin teması, Amerika'lı siyah adamın, Afrika ormanlarındaki geçmişiydi. Böyle bir gösteri şimdi çok zevksiz bulunabilir. Hatta, ırkçı imalarda bulunması nedeniyle yasaya aykırı dahi görünebilir. Ancak kulüp, Ellington'un caz kompozisyonundaki son derece belirgin üslubunun gelişmesini sağladı. «Vahşi ormanlar» imajına dayanan faturaya uysun diye, Ellington özel par-

çalar bestelerdi. Öyle ki ünlü trompetçilerinden bazıları aletleriyle «homurdanabilsinler». O zamanlar bu bir yenilik olarak görülmesine karşın, aslında blues tekniğinin nefesli çalgılara uygulanmasından başka bir şey değildi. Blues giratistlerinin notaları eğip bükerek insan sesinin feryat ve homurtularını nasıl taklit edebildiklerine değinmiştik; Ellington'un, «Bubber» Miley ve «Tricky» Sam Nanton gibi kimi trompetçileri de aynı şeyi yapabiliyorlardı. Hatta, trompetin ağzına bir şapka, veya başka bir susturucu koyarak homurtuyu daha da etkili hale getiriyorlardı. Bu, sesin hacmini ve tonunu değiştiriyordu. Dolayısıyla, dinleyicilerin ve reklam ajanslarının, «Ellington'un vahşi orman müziği» diye vaftiz ettikleri bu müzik, aslında, geleneksel siyah müzik tekniklerini kullanan bir caz biçiminden başka bir şey değildi.

Duke Ellington, Harlem günlerinden 1974'teki ölümüne kadar daima büyük bir orkestra yönetti. Müzisyenlerinden bazıları, bütün bu süre boyunca onunla birlikte kaldılar. Sözgelimi orkestranın bariton saksafoncusu Harry Carney, Ellington'a 1926'da katıldı ve onu asla terketmedi ve Ellington'un ölümünden bir kaç ay sonra da, öldü.

Ellington cazın devlerinden birisidir, hatta kimilerine göre çağımızın en büyük müzisyenlerinden birisi olarak geçecektir tarihe. Başlıca katkısı, iyi cazın, dikkatli bir kompozisyon ve aranjmanın yanısıra, doğaçlama yapan solocu ile de üretilebileceğini göstermesi oldu. Yani, müziği, müzikçilerin kendilerini bireysel olarak ifade edebilecekleri tarzda yazarak ki, aslında bu, tüm cazın anahtarıdır. Ellington, müzikçilerinin bireyselliklerini dikkate alarak yaptı bestelerini. Onların kişiliklerini ve çalma üsluplarını öylesine iyi bilirdi ki, yazdığı müzik sadece ve sadece o müzikçi tarafından seslendirilebilirdi, başkası tarafından değil! Böyle bir beste yöntemi, klasik müzisyenin beste yönteminden çok farklıdır. Klasik besteci birçok farklı orkestra tarafından çalınabilecek müziği besteler ve müzik her çalınışında birbirine benzeyecektir. Ellington'un bestelerini ise yalnızca onun sesiyle, onun müzisyenleri seslendirebilirdi. Bu nedenle, Ellington için «Ellington piyano çalar ama onun asıl aleti orkestrasıdır» denmiştir.

Ellington yaşamı boyunca binlerce eser besteledi. Bunlardan kimileri «Satin Doll» (Saten Bebek) gibi unutulmaz, kısa ve popüler şarkılardı. Kimileri ise belli başlı solocuları için bestelediği kısa konçertolardı. Ünlü «Concerto for cootie» (Cootie için konçerto) gibi. Daha uzun ve daha iddialı eserler de verdi. Shakespeare karakterlerine dayanan «Such Sweet Thunder» (Öylesine Tatlı Fırtına) adlı müzikal süiti gibi. Orkestrası onun tüm yaşamıydı. Yetmişlerinde iken bile peşpeşe turlara çıkabilmesi, bir gecelik konserlerden sonra her gün trenle millerce yol gidebilmesi, şaşkınlık uyandırırdı. Ellington'un cevabı ise, seyahati bıraktığı anda bir gecede yaşlanacağı, şeklinde olurdu. Şöyle derdi:

«*Yol benim evimdir ve ben ancak yollarda olduğum zaman rahatım. New York yalnızca posta kutumun olduğu yerdir.*»

Ve o hiç durmadı. 24 Mayıs 1974'te hastanede kanserden öldüğünde, hâlâ orkestrası için besteler yapıyordu.

Ellington'unki ve Henderson'unki gibi orkestralar hiçbir zaman kitleler arasında popüler hale gelemediler. Onlar, özellikle caz severler için çekici oldular. Fakat, aynen Orijinal Dixieland Caz Orkestrasının New Orleans cazını sulandırarak popüler hale getirmesi gibi, 1930'larda da beyaz orkestralar «swing»i sulandırdı. 1930'ların sonlarında büyük orkestraların «swing»i tam bir ulusal çılgınlığa dönüşmüştü ve Benny Goodman adlı beyaz bir klarnetçi «Swing'in Kralı» olarak taçlandırılmıştı.

1930'larda Benny Goodman büyük bir dans orkestrasını yönetiyordu. Daima ritmik bir cazı yeğlemiştir Goodman; çünkü Chicago'da büyümüş ve oradaki beyaz caz müzikçilerinin müziğini dinleyerek yetişmişti. Büyük çıkışını 1934'de tüm ABD'de yayınlanan bir dizi radyo programında çalarak yaptı. Bu, tek gecelik konserlerden oluşan geniş bir ülke turu sağladı ona. Tur önceleri pek başarılı olmadı. Kulüp sahipleri sesin çok yüksek oluşundan yakınıyorlardı. Ağustos 1935'te Los Angeles'teki Palomar Balo Salonundaki konserle turun kaderi değişti. Bu konser çok büyük bir başarı oldu. Kalabalık, hayranlığını haykırıyor ve tüm gece boyunca ritmik müzik eşliğinde dans ediyordu.

Birkaç ay içinde bu müzik müthiş bir moda haline geldi. Öyle ki gençler Goodman orkestrasının çaldığı tiyatrolarda sıraların aralarında dahi dans ediyorlardı.

Yeni dinleyici kitlesi, beyaz lise ya da üniversite öğrencilerinden oluşuyordu. 1930'ların ortalarına gelindiğinde, orta sınıf beyazlar açısından ekonomik krizin etkisi hafiflemişti. Bu gençlerin parası vardı ve eğlenmek istiyorlardı. İçki yasağı da kalkmıştı. 1960'larda İngiliz gençlerinin Beatles ile çılgına dönmeleri gibi, 1930'larda da Amerikan gençleri büyük swing orkestraları eşliğinde dansederek kendilerini kaybediyorlardı. Bütün gün kuyruklarda bekliyorlar, favori müzikçilerini konserden konsere izleyip resimlerini biriktiriyorlardı. Caz müzikçilerini ilk kez ilahlaştıranlar, işte bu genç ve beyaz dinleyici kitlesi oldu.

Büyük caz orkestrasının ticari olarak bu denli başarı kazanması Goodman'ın en önemli zaferlerinden biriydi. Fletcher Henderson'un kendisinden on yıl önce kullandığı aynı «swing» tekniklerini kullanarak elde etti bunu. Henderson'u kendi düzenleyicisi olarak kullanıp başarısının kaynağını açıkça ilan etmekten de çekinmedi. Fakat Benny Goodman'in daha önceki klasik müzik eğitimi, siyah orkestra yaklaşımındaki blues'a daha yakın öğeleri kırpmaya götürdü onu.

Goodman, siyahların çalarken notaları eğip büken tarzına karşılık, klasik müzisyenlerce benimsenen «düz» çalma usulüne bağlı kaldı. Büyük siyah orkestrayı Afrika kökeni daha açık olan öğelerden sıyırarak ritmik swing'i korudu. Bu, tam da gençlerin istediği bir birleşimdi. Beyaz Amerikan gençliğine göre, Goodman orkestrası, «fazla farklı ve tekin olmayan» siyah orkestraları ile «swing»i olmadığı için sıkıcı gelen beyaz orkestraları arasındaki boşluğu doldurmuştu.

Goodman'in diğer başarılarından birisi de, orkestrasında siyahların çaldığı ilk beyaz müzisyen olmasıdır. Davul çalarak başlayan ve sonra vibrafona geçen Lionel Hampton, siyah bir müzisyen olarak, Benny Goodman'a katılma önerisinin etkisini şöyle anlatıyor:

«Benny ile birlikte olunca hayatımızda ilk defa ülkenin en iyi otel ve salonlarında çalabiliyorduk. Büyük bir amaca hizmet ediyordu ve fevkaladeydi.»

Ancak, beyaz orkestralarla ilişkisi olan siyah müzikçilerin tümünün deneyimleri böyle olumlu olmadı. Daha önceleri Ellington'la birlikte çalmış olan trompetçi Roy Eldridge, başına gelenlerden sonra, bir daha asla beyaz bir orkestra ile çalışmamaya yemin etti. Bir siyah olarak, orkestranın diğer elemanlarıyla aynı otelde kalamıyordu çünkü. Dananın kuyruğu «başyıldız» olarak çaldığı bir dansa kabul edilmediğinde koptu. Şöyle anlatıyor öyküyü:

«Bir dans için çalmamız gereken yere gittiğimde beni içeri bile almadılar. 'Bu dans beyazlar için' dediler. Oysa ismim dışarda reklam afişlerindeydi. Onlara kim olduğumu söyledim. İkna etmek kolay olmadı. Nihayet içeri girebildim. İlk bölümü, ağlamamak için kendimi zor tutarak güç bela çalabildim. Bölümün sonuna geldiğimizde yanaklarımdan yaşlar yuvarlanıyordu. Sonunu nasıl getirdiğimi bilememiştim. Giyinme odasına attım kendimi ve bir köşede gözyaşlarımı salıverdim. Bunların olacağını bile bile hangi cehenneme geldim buraya, diye söyleniyordum kendime.»

Goodman orkestrasında bazı büyük müzisyenler vardı. Ancak 1930'ların sonuna doğru Glen Miller ve Artie Show gibi diğer orkestralar giderek daha ticari hale geldiler. Müzik içeriği yerine parlak üniformalar ve gösteri yanı yeğlendi. Ağır romantik baladlar ya da hızlı, hareketli parçalar söyleyenler, yeni popüler ilahlar haline geldi: Frank Sinatra gibi, Perry Como gibi. 1920'lerde olduğu gibi, geniş, beyaz bir dinleyici kitlesi için daha popüler ve ticari hale geldikçe, caz denen sulandırılmış müziğin, gerçek cazla ilişkisi de iyice kaybolup gitti.

Sonuçta, 1930'lar, ABD'de büyük ekonomik krizin caz müziğini bile değiştirdiği bir dönem oldu. Büyük orkestralar ve swing salgını yıllarıydı 1930'lar. Sonradan filme alınan «Atları da Vururlar» romanı bu acılı yılların öyküsünü anlatır. İşsiz, aç insanlar tek umutlarını günlerce süren dans yarışmalarına bağlamışlardır. Bunalım yılları, cazı, sulandırılmış bir biçimde olsa bile, siyah adamın küçük görülen müziği olmaktan çıkartıp beyazlar arasında yaygınlaştırdı.

1930'LU YILLARDA BLUES

Swing kendisine beyaz bir dinleyici kitlesi buladursun, büyük kentlerin varoşlarındaki siyahlar blues dinlemeyi sürdürdüler. Ancak buralarda da üsluplar değişti. Chicago'daki caz klüplerinin rekabeti karşısında blues müzikçileri de daha büyük gruplar oluşturarak dans müziği yapma yolunu seçtiler. Big Bill Broonzy iyi bir örnektir buna. Önceleri, bir piyanistle ikili oluşturdu; 1930'ların başlarında, bir trompet, bir klarnet, ikinci bir gitar ve bir bas ekleyerek ünlü Memphis Beş grubunu oluşturdu. Sonradan bir de davul ekledi ve gitaristler elektro-gitarın ilk biçimlerini denediler. Bunlarda, bugünkü elektronik aletlerin ses gücü ve hacmi yoktu ama yine de sesleri orkestranın geri kalanını bastırmaya yetiyordu. Bu, dans için ideal olan daha güçlü bir müzik çıkardı ortaya. Sonraları «kent blues'u» diye bilinen türün başlangıcıydı bu.

Nasıl caz daha düzenli ve yapılanmış hale geldikçe caz orkestrası büyüdüyse, aynı şey blues için de geçerli oldu. Müzikçiler belli bir dokuya göre çalmaya başladılar. Bu doku içinde, solo yapanlara yer ayrılıyordu. Kaçınılmaz olarak, müziğin bireyselliği azaldı. Çünkü her müzikçi diğerleriyle uyum sağlamak zorundaydı şimdi. Country blues çalarak başlayan, fakat sonraları Chicago'da «kent blues»u türüne geçen blues gitaristi Johnny Shines şöyle diyor bu konuda:

«Country blues çalan bir adam zamanın onda dokuzunda kendi başına çaldığı için kendi hislerini dile getirecektir, kimseyle uyum sağlamasına gerek yoktur. Ama bir de Chicago blues türüne bakın! Bir orkestrayla çıkıyorsunuz ortaya ve diğer herhangi bir düzenlemede olduğu gibi sıkı uyum içinde çalmak zorundasınız. Country blues' da ise durum farklıdır tabii, orada belirli bir aranjman yoktur. Blues çalan, orada dokuzlu bir vuruş tutturmak istiyorsa, canının istediğini yapabilir, bir-iki-üç-dört hakkında birşeyler bilmek zorunda değildir.»

Ancak herkes kent blues türüne dönmedi. Ekonomik kriz hafifleyince, plak yapımcıları yeni blues şarkıcıları bulmak üzere güney eyaletlerinin ücra köşelerine yaptıkları gezilere yeniden başladılar. Yeni blues efsaneleri doğdu. Ünlü Robert Johson bunlardan birisidir. 1936 ve 1937'de yalnızca otuz civarında plak yapmış olmasına karşın, bunlar genellikle Delta blues türünün en iyi örnekleri olarak görülür. Bunlarda, yoğun bir duygusal gerilim vardır. Johnson'un acılı yaşamını yansıtırlar bir bakıma. Sürekli kadınlarla meşguldür kafası ama sürekli aşk kırgınıdır, mutlu bir ilişkiyi hiç tatmamış gibidir. 1938'de henüz yirmidört yaşlarındayken öldü. Kıskanç bir kadın tarafından ya zehirlenmiş ya da bıçaklanmıştır, bunlardan hangisinin doğru olduğu, kimin öyküsüne inanacağınıza bağlıdır. Öldürüldüğünde, diğer bir blues şarkıcısı, Son House, O'nun bu kadar yaşamasına bile şaşarcasına, şöyle diyordu.

«Bir dansta gözüne bir kızı kestirmeyegörsün, hemen onunla çıkmaya kalkışırdı. Etrafta kızın kocası varmış, sevgilisi ya da başka birisi varmış, zerre kadar aldırmazdı.»

Kuzeyde ve Doğuda müzik işinin merkezleri Chicago ve New York iken orta-batıda Kansas merkez haline geldi. Güneyden göç eden birçok siyah diğer kuzey şehirleri yerine Kansas'a yerleştiler. 1920'lerde iyi bir caz ve blues müziğinin tadına varan geniş bir siyah işçi nüfusu birikmişti burada. Yüzyılın başından itibaren çeşitli türlerde müzikçileri çekmişti Kansas. New Orleans caz müzikçileri nehir yoluyla geldiler Kansas'a. Birçok boogie-woogie piyanisti ve blues şarkıcısı da yeni yurtları olarak benimse-

diler bu kenti. Bu nedenle, Kansas'ta gelişen caz üslubunun blues'a çok yakından bağlı olmasını yadırgamamak gerekir.

Kansas, ekonomik krizin müziği pek etkilemediği ender kentlerden birisi oldu. Bunun nedeni, şehrin başındaki idarecilerin yerel gangsterlerle yakın bir işbirliği içinde olmalarıydı. İçki yasağı Kansas'ta pek bir şeyi değiştirmedi çünkü tüm gece kulüpleri açıktan açığa içki satmayı sürdürdüler. Piyanist Sammy Price'ın dediği gibi:

«Gangsterler açısından kriz yoktu. Gangsterlerin işi iyi gidiyordu ve caz orkestraları iş bulabiliyordu.»

1920'lerde Kansas'ta büyük orkestralar gelişmeye başladığında, büyük dans salonlarındaki siyah dinleyiciler blues müziğinin daha güçlü vuruşlarla çalınmasını talebetmeğe başladılar. Sonuçta ortaya çıkan büyük orkestra caz üslubu, doğuda Ellington veya Henderson orkestraları ile kıyaslandığında blues'a çok daha yakındı.

Bu ortamda doğan en ünlü orkestra Count Basie'ninki oldu. Basie, New York'ta Harlem'deki blues şarkıcılarına eşlik etmek üzere piyano çalarak başlamıştı işe. 1927'de bir Amerikan turnesine çıktı ancak turne iflas etti ve Basie beş parasız Kansas'ta kalakaldı. Ama pek umudunu yitirmedi. Şöyle diyordu: «Kansas'a aşık oldum. Çünkü gerçek blues'u bulmuştum orada.» Kısa sürede, orada büyük bir sükse yaptı ve en iyi müzisyenlerin tüm gece süren «jam session» denen seanslarına katıldı. Bunlar, normal dans orkestrası programı bittikten sonra caz müzikçilerinin bir araya gelerek saatlerce müzik yaptığı seanslardı.

1930'ların başlarında, Basie ünlü Benny Moten orkestrasında çaldı. Bu, swing türü blues çalan büyük bir orkestra idi. 1935'de Moten ölünce Basie, Moten orkestrasının birçok elemanını alarak kendi orkestrasını kurdu. Yeni orkestra yerel bir Kansas radyosundan yaptığı yayınlarla ün kazandı. Basie'nin «Count» (Kont) lakabını kazanması da bu sırada oldu. Sunucunun birisi, Bill Basie adını pek sıradan bularak ona «Kont»luğu yakıştırıvermişti.

Basie, 1936'da, büyük sükse yaptığı New York'a gitti. 1950'lerdeki kısa bir ara dışında topluluk, Ellington'un orkestrası gibi sürekli çalmıştır. Ancak Ellington'un orkestrası daha karmaşık beste ve aranjmanlar kullanıyordu, Basie' ninki ise daha yalın bir temel üzerine inşa edilmişti. Blues parçalarının aranjmanlarını çalıyorlardı daha çok. Bunlar asla yazılı müzik haline getirilmediler, grup elemanları tarafından ezberlenip öyle çalınıyorlardı. Müthiş bir «swing» sağlıyorlardı. Cazın gördüğü en iyi ritm kesimlerinden birisine sahiptiler: piyano, bas, ritm gitar ve davullar- gerçekten ayağınızla tempo tutabileceğiniz bir müzik.

Topluluğun tenor-saksafoncu Lester Young gibi büyük solocuları da vardı. Son derece rahat, ama yine de «swing»i olan solo üslubu, sonradan ünlü cazcılar haline gelen birçok müzisyeni etkilemiştir. Blues'la olan yakın ilişkileri, şarkıcıları «küçük» Jimmy Rushing'le vurgulanmıştır. «Küçük», Rushing'e çok şişman olduğu için yakıştırılan bir takma addı. Diğer bir takma adı da «Beşe Beş»ti Rushing'in. Bu da onun biçimine atfen takılmıştı: Beş foot'a beş foot! (bir foot yaklaşık otuz santim olduğuna göre, birbuçuk metreye birbuçuk metre...). Güçlü ve haykıran «blues» üslubu büyük bir orkestraya son derece uygundu.

Ama Basie orkestrasının esnekliği öyleydi ki gelmiş geçmiş en büyük caz şarkıcılarına da eşlik edebiliyorlardı. En büyük caz şarkıcılarından birisi olan Billie Holliday, en iyi plaklarından bazılarını Basie orkestrası ile yapmıştır. (Holliday'in trajik yaşamı daha sonraları, «Hanımefendi blues söylüyor» adlı filmle ölümsüzleşmiştir.)

1920'lerde, klasik blues üslubunda olduğu gibi caz ve blues bir kez daha kaynaşmıştı. Bu kaynaşmanın merkezi Kansas kenti oldu. Count Basie orkestrası eşliğinde söyleyen Rushing'in müziği 1930'larda sulandırılmış caza karşı, cazı gerçek kökenlerine bağlayan üslubun özgün bir örneğidir.

CAZ, BAŞKALDIRIYOR!

1945'te İkinci Dünya Savaşının sona ermesiyle büyük orkestraların suyu ısınmağa başladı. Bizzat savaş, «swing» orkestraları üzerinde olumsuz bir etki yapmıştı. Birçok swing müzikçisi orduya katılmak zorunda kaldı. Petrol kısıtlaması orkestra turnelerini sınırladı ve bir eğlence vergisi dans salonlarının çoğunun kapanmasına yol açtı. Fakat, hepsinden önemlisi, Swing Çağının büyük orkestraları sıkıcı hale gelmeye başlamıştı. Gişe kaygısıyla takındıkları aşırı ticari tavır, Ellington ve Basie orkestraları gibi istisnalar dışında hepsinin birbirine benzemesine yol açmıştı. Yetenekli genç caz müzikçileri büyük bir orkestrada kişiliksiz bir solo çalmaktan bıkmaya başlamışlardı. Yeni bir şeyler arıyorlardı. Böyle bir grup genç siyah müzikçi, «Minton's Playhouse» (Minton'un Yeri) adındaki bir Harlem klübünde «jam session»lar için biraraya geliyordu. Bu grup yeni bir üslup geliştirmeye başladı. O zamanlar buna «bebop» dendi. Fakat aslında bu çıkış modern cazın başlangıcını oluşturacaktır.

Minton'un Yeri tam da caz müzikçilerinin sevdiği bir atmosfere sahipti. Küçük, samimi bir havası vardı. Orkestraya ayrılan yer yalnızca bir piyano, bir bateri seti, bir kaç da ayakta duran müzikçiyi alacak genişlikteydi. Yemekler iyi ve ucuzdu. 1941'de klübün yeni müzik direktörü sürekli bir orkestra kiralamaya karar verdi; fakat bir yandan, «jam

session»lar için müzikçilerin burada biraraya gelmelerini de teşvik ediyordu.

Kısa sürede kulüp şaşılası bir ün yazandı. New York'un diğer yörelerinde büyük swing orkestralarında çalışan müzisyenler, günlük, normal çalışmaları bitince aletlerini toplayıp Minton'un yerine koşmaya can atıyorlardı. Büyük orkestralardaki işleri iyi para getiriyordu ama, Minton'daki hava bambaşkaydı. Katı düzenlemeler olmaksızın istedikleri gibi solo yapabiliyorlardı burada.

Ve müzik de bambaşkaydı. Müzik direktörü kasıtlı olarak, sürekli orkestra için özelliği olan genç müzisyenler seçmişti. Baterist Kenny Clarke daha önceleri büyük bir orkestradan, alışılmış tarzda çalmadığı için kovulmuştu. «Alışılmış tarz», bas baterinin ana vuruşunu sürdürmekti. Clarke ise ana vuruşu büyük zile aktarıyordu. Böylece, sağ eliyle «zili» sürekli çalarak çok daha hafif ve sürekli bir ritm elde ediyordu. Bas davulunu düzenli bir biçimde çalmaktansa, sağ ayağını arada «bombalar patlatacak» biçimde ani vuruşlar için kullanıyordu. Böylece müziği daha düzensiz hale getiriyordu. Oysa, büyük orkestraların talebi, önceden tahmin edilebilen monoton bir müzikti.

Seçilen piyanist de aynı şekilde, alışılmadık biriydi. Thelonious Monk, kiliselerde gospel müziği ile işe başlamıştı ama gerçek tutkusu cazdı. Annesinin deyimiyle «oturma odasının çoğunu ve mutfağın bir kısmını» kaplayan bir piyanonun başında geçirirdi günlerini. Tamamen kendine özgü bir üslup geliştirmişti. Daha haşin sesler üretebilmek için notaların birbiriyle çatıştığı garip akortlarla çalıyordu. Ritmlerle deneyler yapıyor ve daha etkili olabilmesi için sololarını sürekli çalmak yerine yer yer kesintiler bırakıyordu. Çalış biçimi bile bir garipti -parmaklarını piyano tuşlarına adeta yapıştırıyor, yarattığı sesleri dinlemek üzere kafasını havaya dikiyordu.

Kenny Clarke ve Thelonious Monk birbirleriyle mükemmel uyum sağlıyorlardı. Karmaşık ritmlerine rağmen, iyi bir «swing» etkisi elde edebiliyorlardı. Tabii bu büyük orkestraların ritm kesiminde elde edilenden hayli farklı oluyordu. Böyle bir ikili doğal olarak, monoton swing mü-

ziğinin giderek artan sıkıcılığından kurtulmaya can atan genç siyah caz müzikçilerini cezbetti. Dolayısıyla, Minton'un yeri bir nevi savaş alanına döndü: yeni, modern bir tarzda çalan genç müzisyenler, daha yaşlı, geleneksel müzisyenlere savaş açmıştı.

Dizzy Gillespie adlı yetenekli genç bir trompetçi Monk'la biraraya geliyor ve birlikte, doğaçlaması özellikle güç, alışılmadık temalar üzerine çeşitlemeler yapıyorlardı. Amaçları geleneksel müzisyenlerin gözünü korkutmaktı. Monk açık açık şöyle diyordu: «Öyle bir müzik yapacağız ki araklayamayacaklar, çünkü çalmayı beceremeyecekler». Fakat modern cazın zaferi, bir diğer caz dehasına ihtiyaç gösteriyordu -öyle birisi ki, Louies Armstrong ya da Duke Ellington'la kıyaslanabilir olsun...

1941 sonlarında Monk ve Clarke genç bir alto saksafoncunun Kansas'tan New York'a yeni geldiğini ve «Monroe'nun Yeri»nde çaldığını duydular. Normal program bittikten sonra Monroe'da da «jam session»lar yapılıyordu. Bir gece bir göz atmaya gittiler oraya. Şöyle anlatıyor Kenny Clarke:

«Daha önce hiç duymadığımız bir şey çalıyordu. Benim davullar için keşfettiğimi sandığım şeyler... Lester Young'dan iki kat daha hızlıydı ve Young'un elinin değmediği bir armoni seziliyordu.»

Monk ve Clarke daha sonra cazda devrim yapacak olan adama çatmışlardı - Charlie Parker'e. Takma adı «yardbird» (avlukuşu) ya da sadece «bird» (kuş) olan Parker'e.

Parker, 1920'de Kansas'ta doğmuştu. Kentin yoğun müzik yaşamının en civcivli günlerinde büyüdü. Okul bandosunda korno ve klarnet çalarak başladı müziğe fakat kısa süre sonra alto saksafonda karar kıldı. Yaşı küçük olmasına rağmen evden kaçar ve taptığı caz müzikçilerinin çaldığı gece klüplerine giderek onları dinlerdi. Tamamiyle kendi kendini yetiştirmişti; ünlü saksafon solistlerinin aletlerini kullanış biçimlerini izleyerek ve onların doğaçlamalarını dinleyerek. Favorisi, Count Basie orkestrasında

tenor saksafon çalan Lester Young'dı. Lester'in üslubu, o zamanların diğer büyük saksafoncusu Cloman Hawkins'ten tamamen farklıydı. Lester sololarında alışılmışın ötesinde gelişkin armoniler ve akort değişiklikleri kullanır, çok hafif adeta uçucu bir havayla çalardı. Bu, Parker için büyük bir örnek oldu. Bir süre sonra Parker tüm Lester Young plaklarını almış ve hepsini ezberlemişti.

Parker üzerindeki diğer büyük etki, Kansas caz tarzlarının candamarını oluşturan «blues»du. Charlie evde durup dinlenmeden çalışarak oniki ölçülü temel «blues» örneklerinin tümünü oniki anahtarın herbiriyle çalmayı deniyordu. Herhangi bir eğitilmiş müzisyen bunun ne kadar gereksiz bir çaba olduğunu söyleyebilirdi Charlie'ye, çünkü caz müzikçileri yalnızca bir kaç anahtar ile çalıyorlardı. Ama kimsenin böyle bir şey söylememesi ve Charlie'nin bu işi sürdürecek sabrı göstermesi şans olmuştur bir bakıma. Böylece Charlie, teorik olarak öğrenmektense doğal olarak çok ileri bir armonik kavrayışa ulaşmıştır- ki, bu modern cazın gelişiminde büyük rol oynamıştır.

Büyük bir orkestra ile turneye çıktıktan sonra, Parker 21 yaşındayken soluğu New York'ta aldı. Kısa sürede daha önce hiç kimsenin çalmadığı tarzda çalan bu yeni ve müthiş saksafon solocusunun ünü yayıldı müzikçiler arasında. Monk ve Clarke'ı çeken de bu söylentiler oldu. Parker'ı, kendisiyle benzer bir çizgi üzerinde çalışan diğer müzisyenlerle birlikte çalabileceği bir klübe gelmesi için ikna etmek zor olmadı. «Bebop» ya da kısaca «bop» diye bilinen yeni caz üslubunun temeli işte böylece atılmış oldu.

Dizzy Gillespie da Parker gibi hem şaşırtıcı bir tekniğe, hem de büyük bir armonik anlayışa sahipti. Grup genellikle saksafon, trompet, piyano bas ve davullardan oluşuyordu. Bazı öğeler bu müziği daha önceki cazdan ayırıyordu. Daha önceki caz, doğaçlama için başlangıç noktası olarak popüler şarkıları kullanmıştı. Ritm kesimi bu armonileri çalarken, solocu, onları aşarak yeni fikirleri geliştirdi.

Bop müzisyenleri aynı dokuyu kullanmakla birlikte bazı değişiklikler yaptılar. Arka plandaki armonileri kullandılar fakat orijinal temayı çalmadılar. Bunun şöyle bir

avantajı vardı: temalarda telif hakkı ödeme zorunluluğu olmasına karşın, armoniler için böyle bir zorunluluk yoktu. Çoğunlukla yeni, daha karmaşık ve ritmik bir tema yaratıyorlardı ve böylece eski, duygusal «Tin Pan Alley» temalarından daha iyi bir caz havası da elde ediyorlardı. Ritm kesimi de orijinal akortları değiştirerek alışılmadık ve uyumsuz notaları ön plana çıkaracak biçimde ileri armoni kurallarına göre çalıyordu. Daha sonra solocular bu notalardan yola çıkarak doğaçlamalarını bunların çevresinde örüyorlardı. En önemlisi, grubun tümü, Clarke ve Monk tarafından keşfedilen yeni ritmik sezginin olanaklarını araştırıyordu.

Bu tür bir çalış, üstün bir tekniğin yanısıra, şaşırtıcı bir müzik belleği de gerektiriyordu -ki Parker için bu sorun değildi. Büyük caz piyanisti Earl Hines orkestraya ilk katıldığında Charlie'nin çalma biçimi karşısında kapıldığı şaşkınlığı şöyle dile getiriyor:

«Yeni bir aranjmanı prova ettiğimizde, kendi bölümünü bir kez baştan sona çalardı ve ikinci çalış için hazır olduğumuzda, tümünü belleğine kaydetmiş olurdu.»

Parker sayısız plaklar yaptı; birçoğu Gillespie ile bir kısmı da Miles Davis adlı genç bir trompetçi iledir. Davis daha sonraları, modern cazın diğer bir öncüsü oldu. En iyi kayıtları, 1947'de New York'ta Carnegie Hall konserinde veya 1953'te Toronto'da Massey Hall'da olduğu gibi canlı kayıtlardır. Her ikisinde de Gillespie ile birlikte çalıyordu. «Kuş»un etkisi öylesine güçlüydü ki, ölümünden yıllar sonra bile, onun silik bir kopyası gibi görünmeyen bir saksafoncu bulmak zor olmuştu.

Gerçekte Parker tüm caz müzikçilerini etkilemiştir. Duke Ellington'un orkestrasında bir trompetçi olan Cootie Williams iyi özetlemiştir bunu:

«Armstrong, tüm nefesli çalgıları değiştirmişti; «Kuş»tan sonra ise aletlerin tümü değişmek zorunda kaldı: davullar, piyano, bas ve torombonlar, trompetler, saksafonlar, herşey!»

«Kuş» Parker 1955'te öldüğünde onu muayene eden dok-

tor ellinin üzerinde olduğunu sanıyordu. Otopsiyi yapan doktor, ölümünün olası nedenlerini sayıyordu ve bunlar, mide ülseri ve zatürreden, kalp krizine kadar değişiyordu. Aslında Parker yalnızca otuzdört yaşındaydı. Ancak kısa yaşamında müthiş yoğun tutkuları olmuştu: yemek, içki, seks ve onbeş yıl müptelası olduğu uyuşturucular. Akıl hastalığı teşhisi de konmuş ve son birkaç yılını hastanelerde geçirmişti. Her hastane faslından sonra ya bir intihar girişimi ya da otel odasını ateşe vermek gibi bir çılgınlık evresi geliyordu. Daha onaltı yaşındayken evlenmiş ve bir çocuk babası olmuştu. Okuldan atılmıştı ve tüm vaktini gece kulüplerinin «jam session»larında çalarak geçiriyordu. Kendini erken tüketmişti, öldüğünde elli yaşında görünmesine şaşmamalı. Asıl şaşılacak olan, bütün bu hay-huy arasında pek çok kişinin, cazın en büyük dehası olarak gördüğü bir yeteneğin çıkabilmiş olmasıdır.

Bop, yalnızca cazda bir devrim değildi, derin toplumsal ve politik kökleri vardı. Genç siyah müzikçiler, daha önceki caz gelişmelerinin beyaz müzikçiler tarafından ticari amaçlarla sulandırılmasından bıkıp usanmışlardı. Büyük swing orkestralarında aynı şeyleri temcit pilavı gibi boyuna çalmaktan gına gelmişti. Güneyden kuzeye göç ettiklerinde ırk ayrımı sorunundan kurtulacaklarını sanarak yanılmış olduklarını da acıyla görmüşlerdi. Artık çalmaktan hoşlanmadıkları sulandırılmış bir müzikle geniş dinleyici kitlelerini eğlendirmek istemiyorlardı. Bunun yerine kendi müziklerini yaratmalıydılar. Ve bu öylesine zor bir müzik olmalıydı ki «beyazlar araklayamasınlar». Bu, caz tarihinde ilk kez müzikçilerin bir isyanıydı. Thelonious Monk bu yeni tavır hakkında şöyle diyordu:

«Ben diyorum ki, bildiğiniz gibi çalın. Kamuoyunun istediği gibi çalmayın. Siz istediğiniz gibi çalın ve bırakın kamuoyu sizin yaptığınızı seçsin, bu onların onbeş, yirmi yılını alsa bile!»

Müzikçiler genellikle dinleyicilerine karşı düşmanca bir tavır içindeydiler. Onlara arkalarını dönüyorlar ve kendileri dışındakilerin anlayamayacağı özel bir iletişim biçimi geliştiriyorlardı. Dolayısıyla, müzikçiler ve onları yakından izleyenlerden oluşan küçük bir grup içe-dönük kendi

alt kültürlerini oluşturdular. Charlie Parker'in erken ölümünün sorumlusu olan uyuşturucular bu yeni ortamda giderek daha fazla önem kazandı. Marijuana gibi hafif uyuşturucular caz müzikçileri ve siyahlar tarafından önceden de hayli yaygın olarak kullanılıyordu. Ancak 1940'lar, müzikçiler arasında eroin gibi kuvvetli uyuşturucuların da yaygın kullanımına tanık oldu. Bunlar hem topluma karşı tepkinin bir ifadesi olarak, hem de müzisyenlerin yaşamak zorunda oldukları müthiş gerilimi bir parça hafifletebilmek üzere kullanılıyordu. Sabahın ilk saatlerine kadar çalmanın gerilimi yetmezmiş gibi, cazcıların yeni tavırları, yeni sorunlar çıkarmıştı. Onlar kendilerini sanatçı olarak görüyorlardı fakat hâlâ sıkış-tepiş klüplerde, bu sanatı anlamaktan ve saygıdan uzak, gürültü - patırtı içinde yiyip içip eğlenen «dinleyici»lerin ortamında çalmak zorundaydılar. Eleştirmenlerin tavırları da yardımcı olmaktan uzaktı. En büyük caz müzisyenlerinin bir kısmı da, düşmanca tavır almışlardı. Örneğin Louis Armstrong şöyle diyordu:

«Hiçbir anlamı olmayan tüm garip akortları biraraya topla... Sırf yeni olduğu için meraklansın insanlar ama kısa sürede sıkılıp bıksınlar. Çünkü bunun işe yarar yanı yok. Ne hatırlayacak bir melodi, ne de dansa uygun bir vuruş ritmi.»

Büyük bir müzisyen olmasına rağmen, yanılıyordu Louis. On yıl içinde, bop müzisyenlerinin geliştirdikleri yeni sesler yalnızca yeni caz dilinin parçası olmakla kalmıyor, popüler şarkılarda da kabul görüyordu. 1940'larda cazın geçmişi ile toptan bir kopuş gibi görünen şeyin aslında çok mantıklı bir gelişme olduğu kavranacaktı. Yeni müzik Minton'da boy atmasına rağmen, onun tohumları Lester Young'ın sololarında olduğu gibi çok daha erken dönemlerdeydi.

Bop'un doğumundan bu yana modern caz farklı gelişmeler geçirmiştir. Bunların ilk örneklerinden birisi Miles Davis tarafından başlatılmıştır. 1949'da «Birth of the Cool» (Cool'un Doğumu) adıyla plaklar doldurduğu dokuz kişilik bir grubu vardı. Normal caz enstrumanlarının yanısıra bir tuba ve bir de Fransız kornosu vardı. Tüm bu aletler yetenekli ve alışılmadık müzik aranjmanlarıyla biraraya geti-

riliyorlardı. Bop'da genellikle haşin tonlar ve eğilip bükülen notalar gibi blues teknikleri yaygın olarak kullanılmıştı; derin ve etkileyici bir müzikti bu. «Cool» (serin) yaklaşımı ise çok farklıydı. Burada aletler daha çok bir klasik müzik orkestrasında olduğu gibi kullanılıyordu. Bop'tan farklı olarak, bu yeni «cool» caz tarzını benimseyenlerin çoğu beyazdı ve klasik müzik eğitimi görmüşlerdi. Bu, 1950'lerin başlarında egemen olan yeni ve beyaz bir caz okulunun gelişmesine yol açtı. Amerika'nın batı sahillerinde yoğunlaşan bu akım özellikle beyaz üniversite öğrencileri arasında çok popüler hale geldi. Dave Brubeck ve Gerry Mulligan gibi isimler ünlendiler. Hattâ Brubeck, 1961'de İngiltere listelerindeki ilk yirmiye girmeyi bile başardı.

«Cool», Üçüncü Akım Müziği denen bir gelişmenin de ana etmenlerinden oldu. Bu akım, cazla klasik müziği kaynaştırarak daha eğitilmiş, bestelenmiş bir müzik elde etmeya çalışıyordu. Piyanist John Lewis'in yönettiği «Modern Caz Quartet» adlı grup, yalnızca Bach'ın fügleri gibi klasik müzik biçimlerini çalmakla kalmıyor, John Lewis'in bestelerini çalmak üzere bir klasik yaylı çalgılar dörtlüsüyle biraraya da gelebiliyordu. Sonuçlar ilginç olmakla birlikte uzunömürlü olmadı: Hem en iyi klasik müzikte elde edilen kalitenin hem de en iyi cazdaki ritmin gerisinde kalmışlardı. Çünkü bestelenmiş müziğin kalitesi Afro-Amerikan müziğininkinden çok farklıdır.

Klasik müzik çoğunlukla uzun müzik parçaları boyunca müziğin biçimine gerek besteci gerekse dinleyicilerin büyük önem vermesiyle değerlendirilir. Besteci son biçimini vermezden önce ince eleyip sık dokuyabileceği için klasik müzikte uzun bir müzik parçası boyunca aynı tema ve düşünceleri geliştirmek mümkündür.

Bu daha katı ve Avrupa eğilimli caz türüne karşı tepki gelişmesi için bir süre geçmesi gerekti. Siyah müzisyenler bop'un daha yoğun sıcaklığına ve blues ve gospel müziklerindeki daha yoğun siyah etkilenmelere geri dönmek istediler. Bunu «hard bop» (sert bop) diye adlandırılan yeni bir tarzla yapmayı denediler. Doğu kıyısındaki cazcılar, cazın siyah mirasını yeniden canlandırdılar. Sonny Rollins ve Cannonball Adderley gibi saksafoncuların yanısıra, The-

lonious Monk'un yıldızı da yeniden parladı; «Cool» cazı yıllarında, adı duyulmaz olmuştu; çalış stilini değiştirmeyi reddetmişti çünkü.

Bu arada, siyah trompetçi Miles Davis de gerçek kimliğini gösterdi. «Cool» cazın ortaya çıkmasının baş sorumlularından birisi olmasına karşın, beyaz müzisyenlerin cazı giderek daha entellektüel bir yola sokarak «blues»da yatan köklerinden koparıp uzaklaştırmalarından hiçbir zaman hoşnut olmamıştı. Kendi «serin» trompet üslubunu az çok korurken, blues'a çok daha yakın bir müzik türüne döndü ve en iyi «hard bop» solocularının bir kısmıyla birlikte çalmaya başladı.

O zamandan bu yana Davis, Parker'den sonraki en önemli isimlerinden biri haline gelmiştir. Trompet çalışı, Armstrong ve Gillespie gibi diğer büyük trompet solocularından çok farklı olmuştur daima. Onlarla kıyaslandığında, tekniği eksiktir ve hiçbir zaman onlar gibi gösterişli, ateşli biçimde çalmamıştır. Fakat sololarında müthiş bir yapı hissi vardır. Bunun yanısıra çok duyarlı, adeta şiirsel bir biçimde çalar. Hiçbir caz müzisyeninde olmayan, yeni bir üslup getirmiştir caza. 1950'lerin sonunda müziğe yepyeni bir ses getiren değişik doğaçlama yöntemleri denemiştir grubuyla birlikte.

Davis bu yeni deneylerini, «melodik olarak ne kadar yaratıcı olduğunuzun sınanmasıdır bu. Bu yöntemle sonsuza kadar gidebilirsiniz. Akort değişiklikleriyle uğraşmanıza gerek kalmaz çünkü» diye tanımlamaktadır.

Kanadalı müzisyen Gil Evans'la birlikte, büyük bir caz orkestrası kullanarak bazı klasik kayıtlar da yapmıştır. Bunlardaki müzik, «Birth of the Cool» orkestrası ile Duke Ellington'un bir kesişmesi gibidir. Ve nihayet, 1960'ların sonunda Davis olağanüstü bireyselliğini grubunda ilk elektronik bas ve elektronik piyanoyu kullanarak bir kez daha göstermiştir.

Miles Davis, gruplarında çalmak üzere parlak solocular seçmiştir. Bunlardan birisi de Miles'ın grubuna 1955'te katılan tenor saksafoncu John Coltrane'dir. Coltrane daha

sonraları, 1940'ların bop devrimi kadar önemli bir başka caz devriminin yolunu açacaktır. 1926'da doğan Coltrane son derece çekingen ve kibar birisi olarak bilinirdi. Hristiyanlıkla kimi doğu dinlerini kaynaştıran yoğun bir dini inanışa sahipti.

Daha önce Miles Davis tarafından başlatılan doğaçlama tarzını geliştirdi. Bir tür «makam» doğaçlamasıydı bu. Tenor saksafonu daha önce hiç duyulmadık sesler çıkarmak için kullandı -çığlıklar, homurtular... Saksafon solonun alışılmış tek notaya dayanan melodileri yerine, özel parmak teknikleri geliştirerek aynı anda farklı notalar çalmayı öğrendi. («Ses yaprakları» denildi buna). Uzun caz sololarının eşsiz örneklerini verdi. New York kulübünde canlı olarak banda alınan «Treni Kovalarken» solosu tam onaltı dakika sürer. Bir blues teması üzerine yalnızca bas ve davullar eşliğinde, kendisini asla tekrara düşmeden, son derece yaratıcı ve orijinal bir tarzda müthiş bir müzik doruğudur bu.

Diğer müzisyenler de benzer çalışmalar yapıyorlardı bu sırada. Ornette Coleman adında bir alto saksafoncu, Texas'ta, yerel bir orkestrada başlamıştı çalmaya. Ondokuz yaşına geldiğinde çeşitli bebop orkestralarında da çalmıştı. Ancak o zamana kadar çaldığı ritm ve blues bebop türlerini sıkıcı bularak 1949'da geldiği Los Angeles'te cazda yeni deneyler yapmaya başladı. 1959'da grubuyla birlikte New York'taki bir kulüpte çalmaya geldiğinde, caz çevreleri cazın yönünü bir kez daha değiştirecek birisiyle karşı karşıya olduklarını biliyorlardı artık. Enstrumanlar dahi alışılmıştan farklıydılar. Coleman'ın kendisi, normal metal saksafon yerine sesini yeğlediği, plastik beyaz bir saksafonla çalıyordu. Trompetçisi Don Cherry ise, minicik bir cep trompetiyle çalıyordu. Neden olarak, «bunun sesini daha kolay duyabildiğini» ileri sürüyordu. Ve piyano yoktu, yalnızca bas ve davullar vardı.

Müziğin sesindeki en önemli ve hemen farkedilebilir değişiklik ritmindeydi. Daha önceki caz genellikle piyano, bas ve davullardan oluşan bir ritm kesiminin sağladığı swing temeli üzerinde çalan bir solocudan oluşuyordu. Fa-

kat Coleman, bu ritm enstrumanlarının da önplandaki solocu gibi davranmaları gerektiğine inanıyordu. Çünkü artık caz dans müziği olarak kullanılmıyordu ve böyle sürekli bir vuruşa gerek yoktu. Dolayısıyla müzik daha özgür olabilirdi, önceden belirlenmiş bir ritmik yapı olmaksızın tüm aletler birlikte çalabilirlerdi. Coleman aynı zamanda daha önceki cazı yönlendiren akort yapılarından da koptu. Bunun yerine, bir tema veya melodiyi alıyor ve herhangi bir armoni kaygısı olmaksızın bunu değiştirip geliştiriyordu. Aletinden çıkan sesler Coltrane'inkinden de garipti; çoğu zaman daha fazla derinlik vermek için, akortsuz çalıyordu.

Giderek daha çok yeni müzisyeni çeken bu yeni biçim «özgür biçim» adını aldı. Bu etiketin anlamı, cazcıların daha önce uydukları belirlenmiş biçim ve yapıların terkedilmiş olmasıydı. Coleman'ın 1960'da yaptığı ünlü «Özgür Caz» albümü, sekiz müzisyenin otuz sekiz dakika süren sürekli doğaçlamasıdır. Hiçbir belirlenmiş tema veya yapı üzerine temellendirilmemiş ve hiç provasız çalınmıştı. Bunun, müziksel bir kargaşaya yol açacağı düşünülebilir ama müzisyenler yine de birbirleriyle kaynaşmayı becererek bir duygusal müzik şöleni verebiliyorlardı.

O zamandan beri birçok cazcı daha önceki cazın sınırlarını aşmaya çalışmıştır. Özgür biçimin yanısıra, «yeni» caz ya da «avant-garde caz» da deniyor bu çabalara. Bu deneylerin çoğunun ortak yanı, cazda giderek önemli hale gelmiş olan daha geleneksel Avrupa müzik değerlerinden, sözgelimi armoniden uzaklaşmaktır. Bunun yerine yeni özgür caz en eski siyah müziğinden, blues'dan ve sokak bandolarından esinlenmeyi seçmektedir. Ornette Coleman'in saksafonundan çıkan konuşmaya benzer çığlıklar, güneyin tarlalarındaki ilk vokal siyah müziğin enstrumantal biçimi gibidir.

Nasıl bop caz, swing'in aşırı ticarileştirilmiş, basmakalıp yapısına bir tepki olarak ortaya çıktıysa, «özgür biçim» de 1950'lerdeki modern cazın basmakalıp gelişmesine tepki olarak doğdu. Özgür cazın tepkisel yanı belki bop'tan dahi fazlaydı ve öncülüğünü yapanlar genç, siyah müzisyenlerdi.

Özgür cazın ABD'de siyahların beyazlarla eşit haklar elde etmek için seslerini giderek yükselttikleri bir dönemde ortaya çıkması raslantı değildir. 1950'lerdeki «yurttaşlık hakları» hareketi siyahlara beyazlarla eşit bir konum sağlayamamıştı ve bunun sonucunda doğal olarak birçok siyah genç «siyah Güç Hareketi»ne sarıldılar. Archie Shepp gibi müzisyenlerin ifadesi pek haşin geliyorsa, bunun nedeni siyahlara karşı alınan tavrı haklı bir duygusallıkla dile getirmesidir:

«Bu, savaş içindeki bir ulustur. Pis ve haksız bir savaşı yürüten bir ulus... ve bütün bunların sanata yansıması doğaldır. Biz yalnızca kızgın genç adamlar değiliz, alabildiğine öfkeliyiz. Ve iyi ki de öfkeliyiz, geç bile kaldık.»

Aynı dönemde ABD'deki siyahlar Afrika kökenleriyle gurur duymaya başladılar. Dolayısıyla müziğin Avrupai armoni etkilerinden sıyrılarak Afrika köklerine yönelmesi de şaşırtmamalı. İlk caz ve blues müzikçileri aletleriyle insan seslerini taklit etmeye çalışıyorlardı, çünkü herhangi bir resmi müzik eğitimi almamışlardı. Fakat «özgür» caz için bu tür çalış bilinçli bir seçimdi ve çoğu çok iyi eğitim görmüş müzisyenlerdi; klasik müzik akademilerine gitmişlerdi caz temelleri de vardı.

Piyanist Cecil Taylor, sözgelimi, hem caz hem de klasik müzik konusunda geniş bir bilgilenmeye sahiptir ama piyanosunu klasik müzisyenler gibi çalmak yerine kendi son derece karmaşık üslubunu geliştirmiştir. Taylor'un bir arkadaşı şöyle diyor :

«Cecil piyanodan vokal ses çıkarmaya çalışıyor ve sanırım bir çok kez bunu başardı. Piyanonun adeta haykırıp bağırdığını duyar gibi oluyorsunuz.»

Özgür caza olan tepkiler, daha önce bop'a gösterilen tepkilere benzer. Anlaşılması güç olan bu müziği eleştirmenler, *anti-caz* olarak, hatta *anti-müzik* olarak defterden silmişlerdir. Ornette Coleman ilk ortaya çıktığında birçok ünlü bop müzisyeni tarafından aletini bile doğru dürüst çalamayan bir adam gibi küçümsendi. Fakat daha önceleri Louis Armstrong'un bop hakkındaki sözleri nasıl çürütüldüyse, bu görüşler de zaman tarafından yalanlandı. Yeni

caz saksafoncularının en ünlülerinden Alber Ayler şöyle tanımlıyor müziğini:

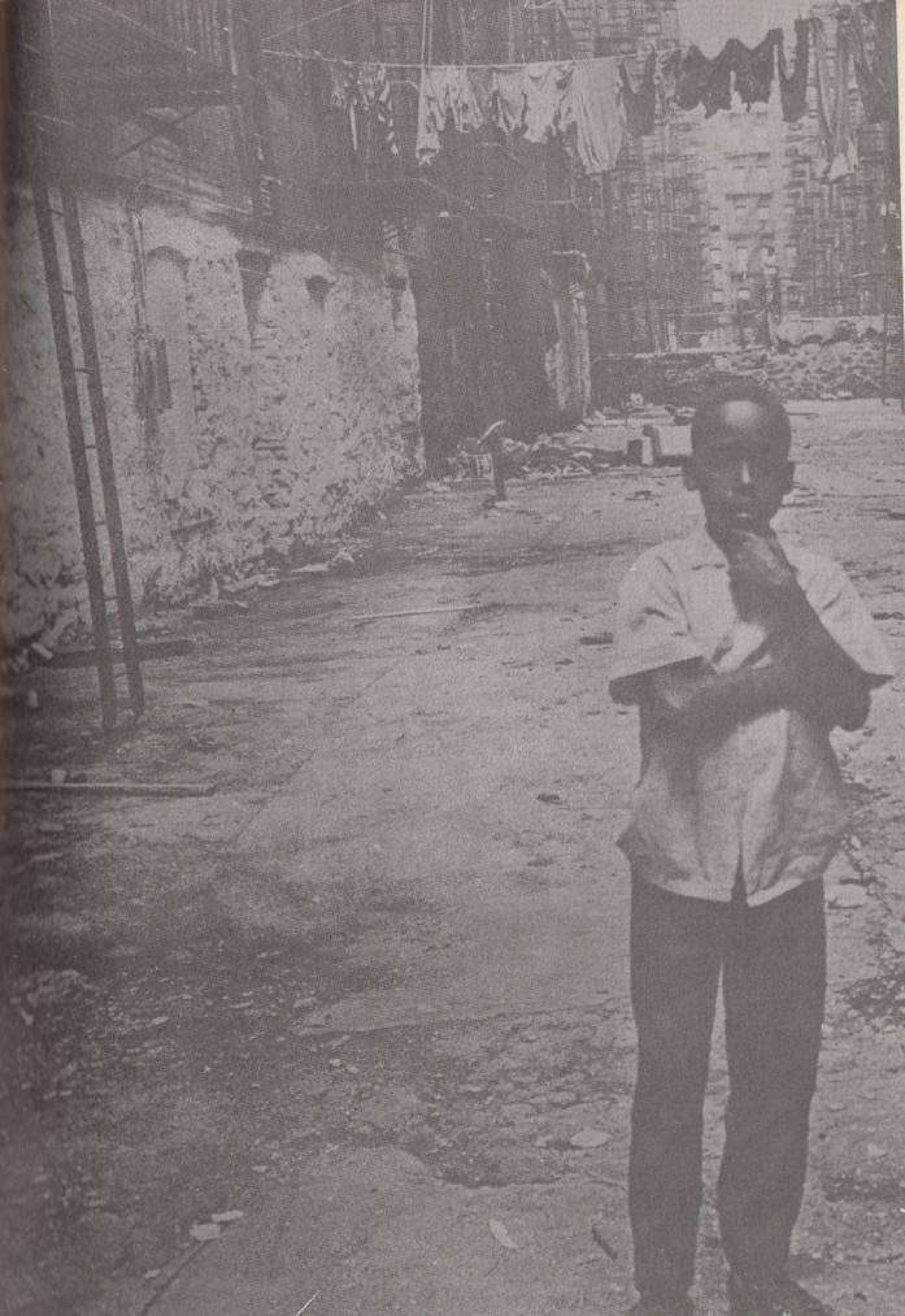
«Bana öyle geliyor ki tenor saksafonda 'getto'nun (büyük ABD şehirlerinde özellikle siyahların oturduğu son derece yoksul ve hırpani mahalleler) hemen hemen tüm duygularını aktarabilirsiniz. Ne de olsa bu müzik Amerika'nın yüreğinden, 'getto'nun ruhundan gelmektedir.»

Yine de, Ayler grubuyla İngiltere'de turneye çıktığında, iyi tanınmış bir eleştirmenin görüşü «dörtlünün zaman zaman iyi prova yapmamış bir boru bandosuna benzediği»ydi.

İkinci Dünya Savaşı sonrası, cazda olağanüstü yeniliklere tanık olundu. Önce bop, sonra da özgür caz siyah müziğe kimliğini kazandırma ve onun Afrika köklerini canlandırma yönünde atılımlar oldu. Cazı ticari bir eğlence ve dans müziği olmaktan çıkarma yönünde bilinçli çabalar görüldü. Caz müzisyenleri kendilerini sanatçı olarak görmeye başladılar ve ticari popülizme bayrak açtılar.

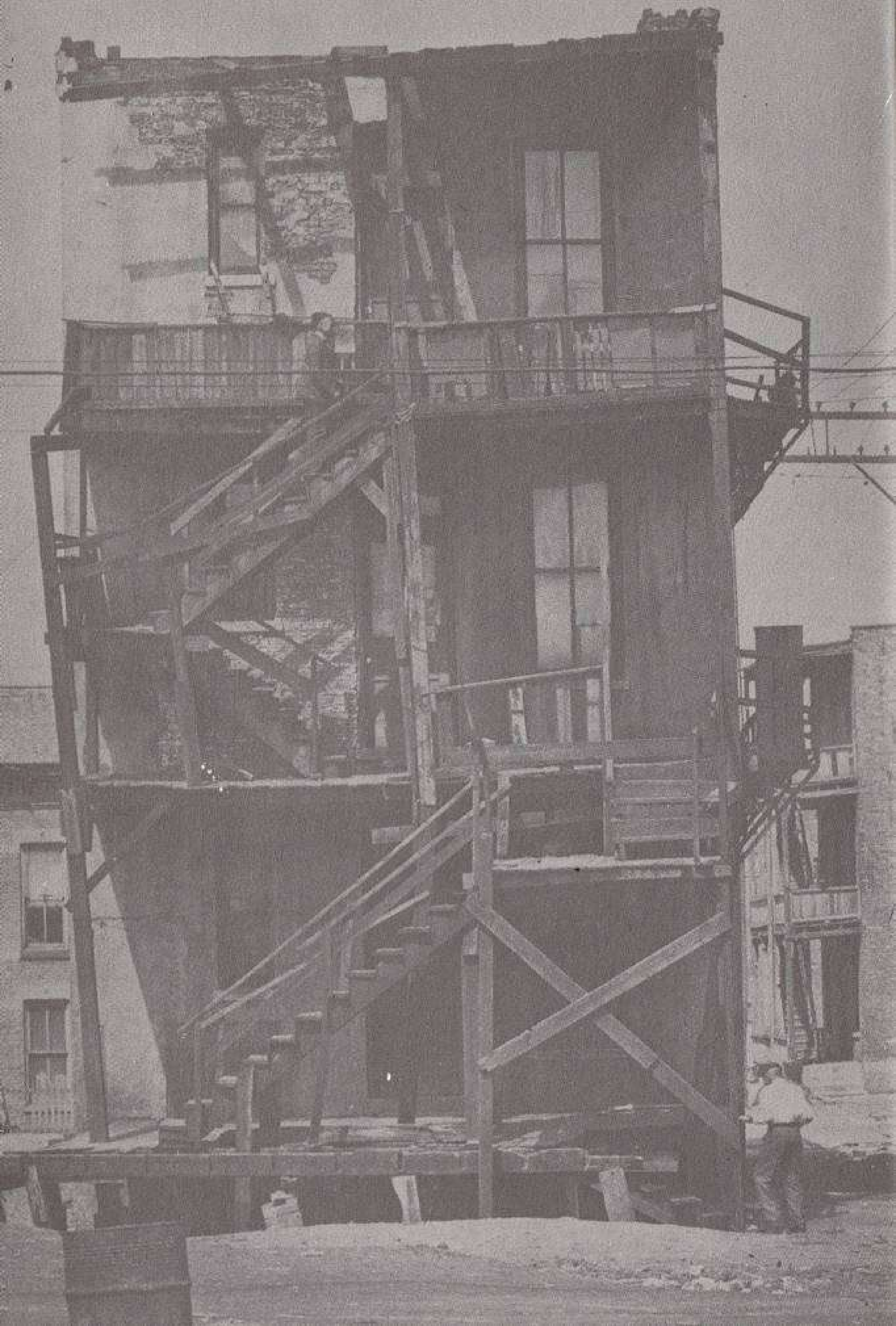
ABD'de modern cazcıların başarıları pek ender olarak takdir edildi. Beyazlar, siyahların Avrupa klasik müziğine alternatif yaratabilecek ciddi bir sanat oluşturabileceklerini kabule hazır değillerdi henüz. Avrupa'yı ziyaret eden caz müzisyenleri orada ABD'de olduğundan daha fazla tanınıp saygı gördüklerini farkettiler. Bunun başlıca nedeni, Avrupa'da ABD'de olduğu türden bir ırk sorunu olmamasıydı. Fransa ve İsveç'i ziyaret eden Charlie Parker gördüğü ilgi karşısında şaşkına döndü. Bazı «özgür caz» müzisyenleri Avrupa'ya göçtüler. Orada hem müzikleri daha iyi anlaşılıyordu hem de kişisel olarak daha fazla saygı görüyorlardı.

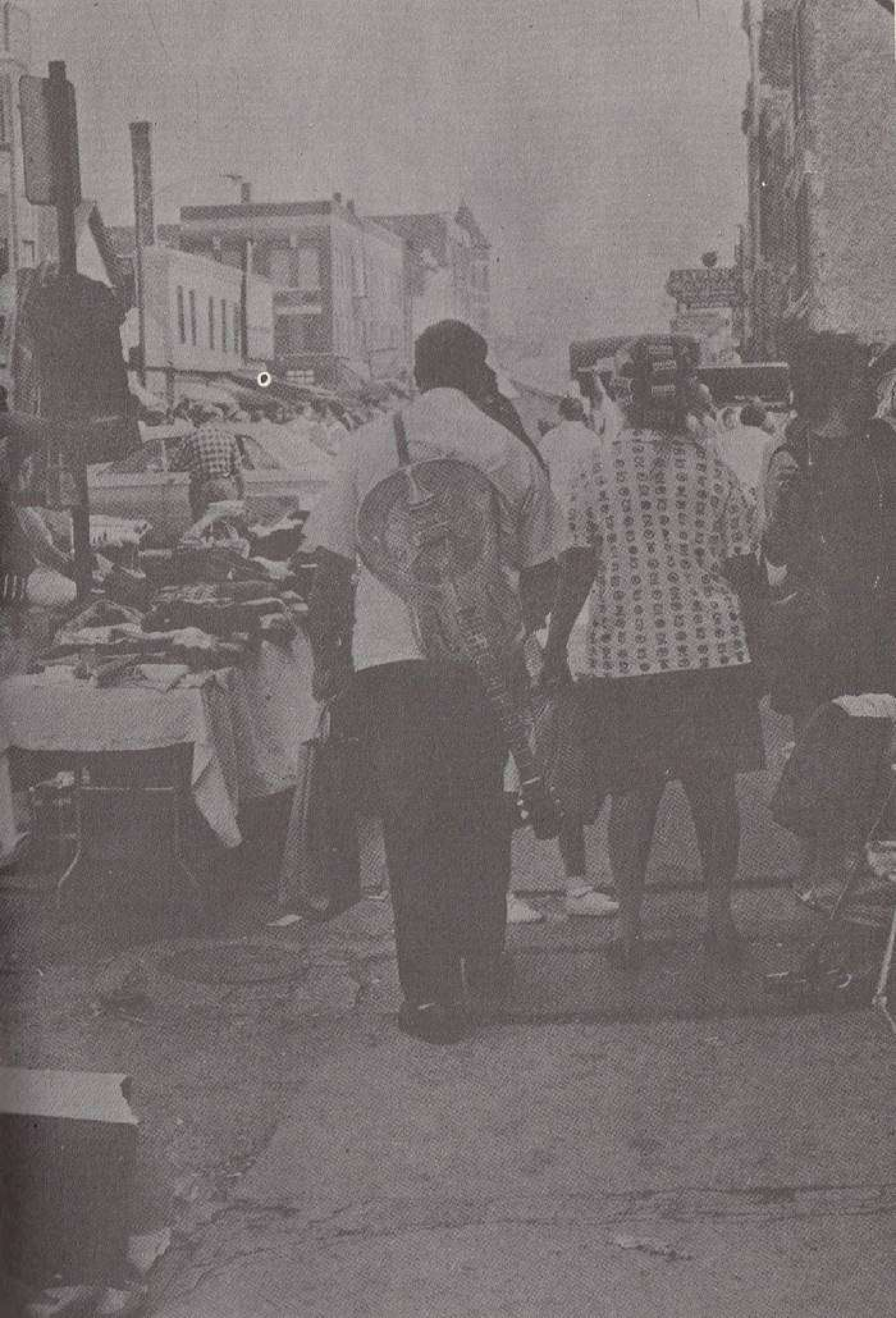
Ne hazindir ki ABD'de cazın kabullenilir bir sanat haline gelmeye başlamasının diğer bir sonucu da onun siyah kitlelerden gördüğü desteği yitirmesi oldu. Caz, bir azınlık müziği haline geldi. Ama müzik siyahların çoğunluğu için zamanki önemini korumayı sürdürdü. Siyah kitleler kent blues'u ve «ritm ve blues» türlerini dinlemeyi sürdürdüler.

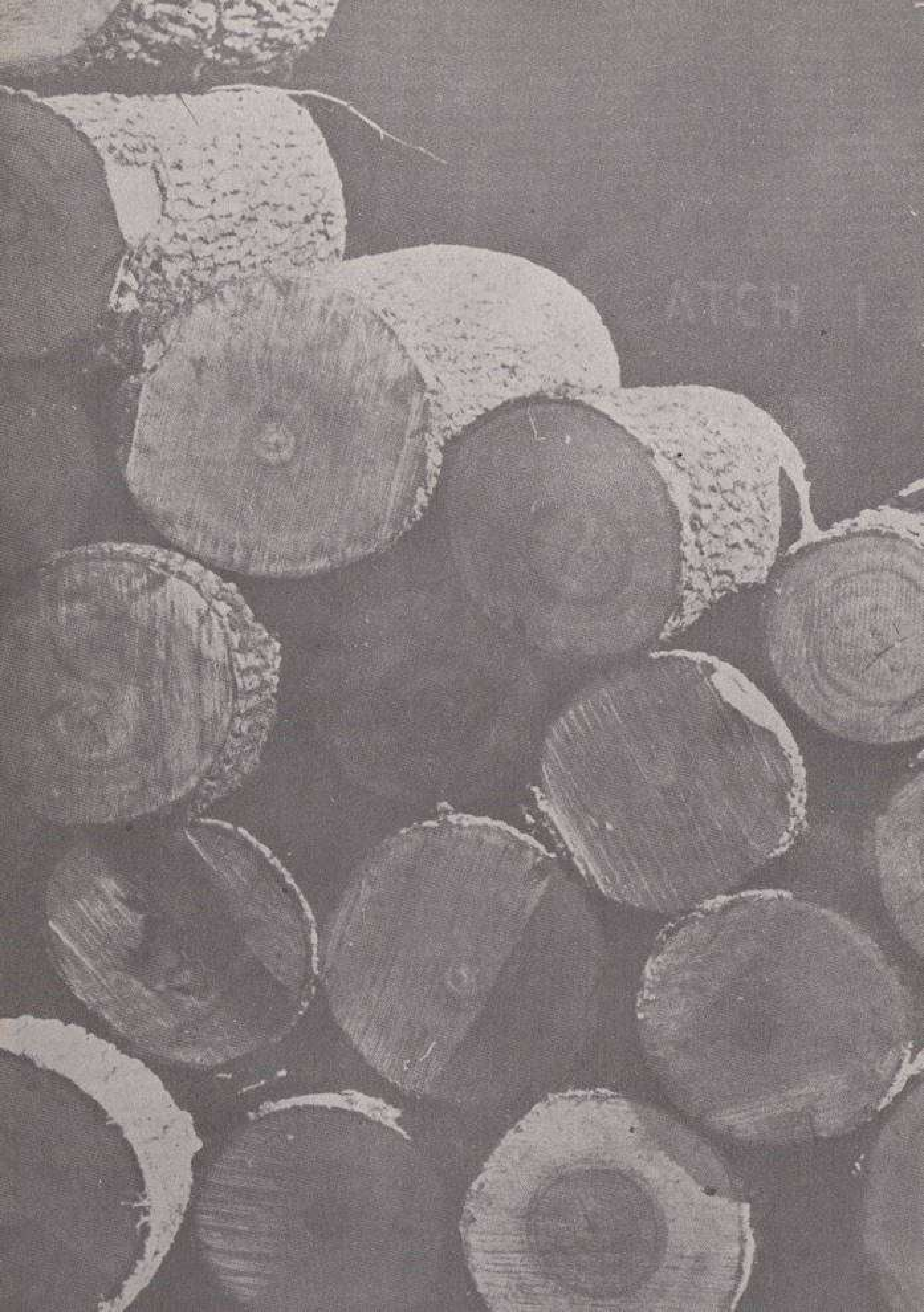






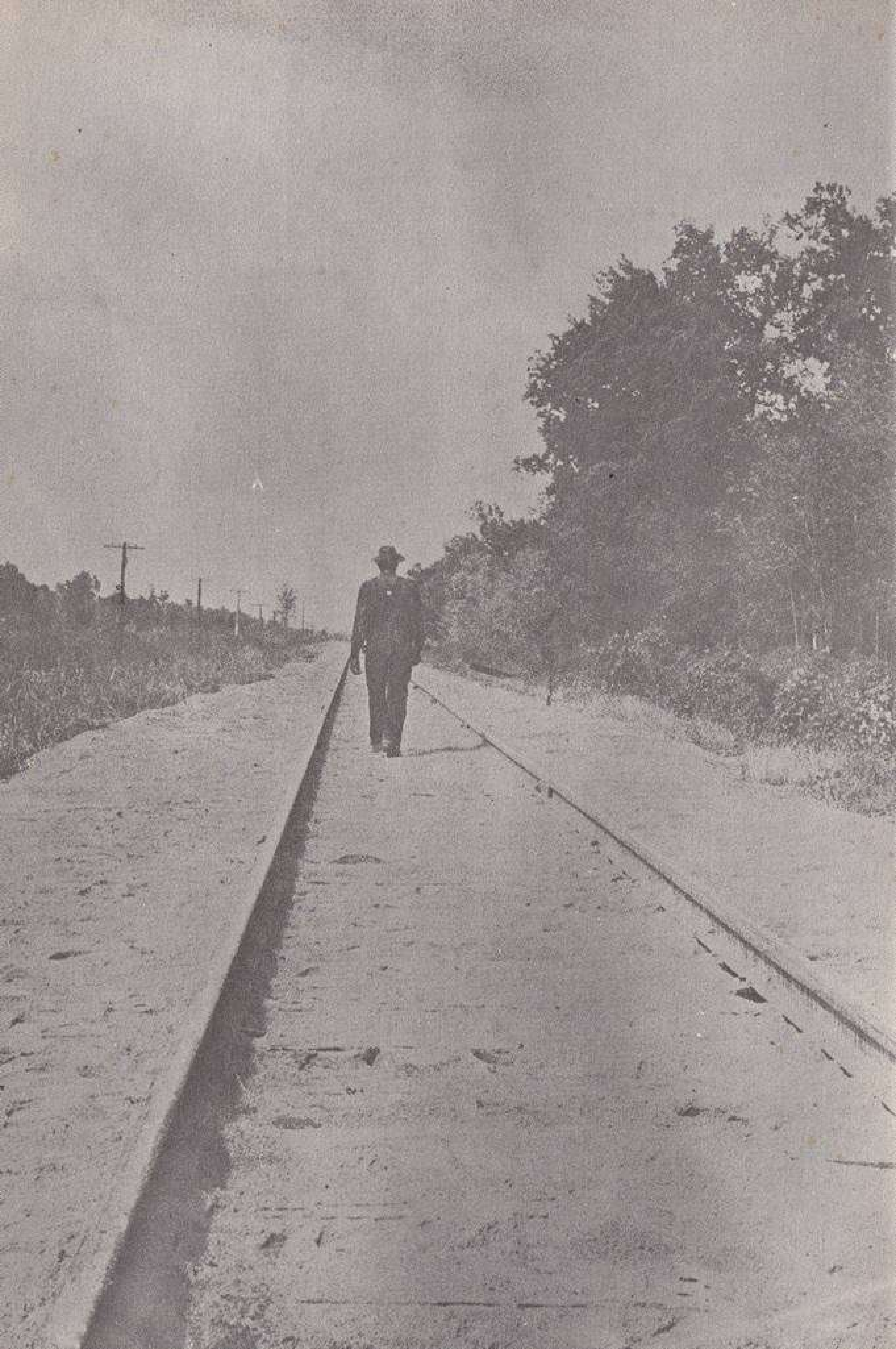






Güneş bir gün parlayacak
arka kapımda,
Bir gün arka kapımda,
Ve rüzgar yön değiştirecek
Hüznü üfleyip götürecek





SÜRÜP GİDEN BLUES

Büyük kriz yıllarında kuzeyde iş olmadığı için güneyden kuzeye siyah göç yok denecek kadar azalmıştı. ABD'nin savaşa girdiği 1941 sonrası bu durum hızla değişti. Kuzeydeki savaş endüstrisi çok sayıda vasıfsız işçi istiyordu. Aynı zamanda, güneydeki tarım da giderek makineleşmeye başlamış ve işgücü ihtiyacı hayli düşmüştü. 1940'larda, güneydeki iş olanaklarını yitiren siyahlar kuzeye göçmeye başladılar yeniden. 1940-1950 arasında birbuçuk milyondan fazla siyah, güneyi terketti. Bu herhangi bir on yıl döneminde görülen en büyük göçtü.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında başlayan yeni «blues» tarzlarının ortaya çıkışında bu büyük göçün önemli etkisi olmuştur. Daha önceleri olduğu gibi 1940'larda da kuzeye göçen siyahların en büyük kısmı Chicago'ya gitti. Bunların çoğu Delta bölgesindeki tarım işçileriydi. Getirdikleri müzik «country blues» idi ve yalnızca müziklerini değil, kendi dinleyicilerini de getiriyorlardı.

Kısa sürede blues kulüpleri yeni seslerle doldu. Bu, klasik country blues idi ama çok daha yüksek sesle, elektrogitarla çalınıyordu. Yeni akım, 1930'larda Chicago plak endüstrisine egemen olan blues tarzından çok farklıydı. En büyük plak şirketi Bluebird'di. Bunun başında Lester Melrose adında bir beyaz vardı. 1930'lardan kalan ve adına

«Bluebird beat» denen blues türü eski country blues üslubundan hayli uzaklaşmıştı. Bunu çalan müzisyenler ya Chicago'da doğmuşlardı ya da Birinci Dünya Savaşı'nı izleyen büyük göç sırasında Chicago'ya gelmişlerdi. Saksafonlar, armonikalar, hatta trompet ve klarnetler ekleyerek grupları büyütmüşlerdi. Ses daha yumuşaktı ve eski country blues türünün haşinliğinden uzaklaşmıştı.

Chicago'da uzun süre yaşamış olan siyahlar bunu yeğliyorlardı. Missisipi tarlalarında çalıştıkları eski zor günleri hatırlamaktan hoşlanmıyorlardı. Ama yeni göçmenler Delta blues türünün dışında müzik tanımıyorlardı. Böylece bir çatışma başladı. Plak endüstrisindeki büyük bir değişiklik olmasaydı «Bluebird Beat» yine de kazanabilirdi. 1942 Ağustos'unda plak yapımına iki yıllık bir yasaklama kondu. Bu, müzikçileri temsil eden bir sendika tarafından özellikle istenmişti. Müzikçiler, herkesin plaklardan müzik dinlemesinden ve plak eşliğinde dans etmesinden şikayetçiydiler. Gruplar işsiz kalıyordu.

Yasak kaldırıldığında ve İkinci Dünya Savaşı sona erdiğinde, yeni blues plakları için müthiş bir talep artışı oldu. Bluebird türü şirketler eski tarz plak yapımını sürdürdüler. Ancak yeni plak şirketleri de bu furyadan nasiplerini almak istiyorlardı. Plağa alacak yeni blues şarkıcılarına ihtiyaçları vardı. Ve, geleneksel blues türünü Delta yöresinden Chicago'ya yeni gelmiş göçmenlerden daha iyi kim çalabilirdi?

Yeni bağımsız plak şirketlerinin başında siyahlar vardı. Bunların çoğu bodrumlarda ya da garajlarda başladı işe. Kısa sürede bu şirketler Bluebird ve Columbia gibi devlerin pazarını kapmışlardı. Chicago'daki savaş sonrasının sesi Delta sesiydi. Ve yeni dönemin büyük yıldızı Muddy Waters oldu.

Missisipi'de doğup büyüyen Muddy Waters armonika çalarak başlamış fakat sonra gitarda karar kılmıştı. *Şişeboynu* tarzıyla çalıyordu. Charley Patton ve Robert Johnson gibi ünlü Delta blues müzisyenlerini örnek alıyordu kendine. 1930'larda Missisipi'de yaşam alabildiğine zordu. Daha

onsekizinde iken evlenmiş olan Waters, ailesine bakmak için pamuk tarlalarında çalışıyordu. Blues şarkıcısı olarak hayatını kazanabileceğini aklı kesince, 1943'de pılı pırsını toplayıp karısıyla birlikte Chicago'ya göçme kararı aldı. Tam savaş sırası olduğundan kuzeyde iş bulmakta zorluk çekmedi.

Kısa sürede, ev-kirası partilerinde çalarak iyi bir ün elde etti. Fakat kulüplerde çalmaya başlayınca ortaya bir sorun çıktı. «İçki içilen yerde akustik yok oluyor. Çok fazla gürültü patırdı var» diyordu. 1945'de amcası kendisine ilk elektronik gitarını hediye ettiğinde bu sorun çözümlenmiş oldu. 1946'da «Chess Records» firması ile ilk plaklarını yapmak üzere anlaştı.

Anında büyük bir başarı kazandı. Plakları gündüz çalıştığı fabrika işini bırakmasını sağlayacak kadar iyi satıyordu. Başlangıçta, inleyen şişeboynu yöntemiyle çalıyordu, yalnızca bir bas eşliğinde. 1950'de genç ve yetenekli armonikacı Little Walter katıldı ona. Blues armonikası Sonny Boy tarafından geliştirilmişti. 1930'larda Big Bill Broonzy'nin orkestrası türünden orkestralarla çalışırken, Sonny Boy vokal ile armonikayı birbirinin yerine geçirerek sürekli bir melodik çizgi elde etmeyi denemişti. Önce söylüyor, sonra armonikası ile ezgiyi sürdürüyordu. Sonny Boy gelmiş geçmiş en büyük blues şarkıcılarından biri olabilirdi ama 1948'de daha otuzdört yaşındayken bir gece yolda öldürüldü. Katili, cüzdanını, kol saatini ve üç armonikasını alarak kaçtı.

Little Walter, Sonny Boy'un armonika ya da arp (ağız arpı da denirdi armonikaya, ya da kısaca arp) geleneğini sürdürdü ve aletin 1950'lerdeki Chicago blues türü için en önemli seslerden biri haline gelmesini sağladı. Ama Little Waters da kendini genç yaşta yiyip-bitiren müzikçilerin bir diğer örneğiydi. Daha sekiz yaşındayken armonikasıyla sokaklarda dilenerek ekmek parası kazanmağa başlamıştı. Onyedisinde Chicago'ya geldi ve Maxwell sokağı pazarında çalarken Biğ Bill Broonzy tarafından keşfedildi.

Maxwell sokağı pazarı Chicago'nun güneyinde siyahla-

rın yaşadığı yöredeki alışveriş merkeziydi. Müzikçiler sokakta çalarak alış-veriş yapanların dikkatini çekmeye çalışırlardı. Eskiden müzikçilerin kullandıkları akustik aletler sorun çıkarmıyordu. Elektronik aletlerin artışıyla, müzikçiler bir çözüm bulmak zorunda kaldılar: yakınlardaki evlerden birinden hat çekiveriyorlardı.

Broonzy, Little Walter'ı Muddy Waters'a tanıştırdı ve kısa sürede birlikte plak yapmaya başladılar. Mesleki yaşamı kısa sürdü ne yazık ki, 1968'de, daha otuzyedi yaşındayken öldü: Yaşamını, içerek ve «Chicago blues'un en büyük arpçısı» ününü tüketerek noktaladı.

Little Waters kendini tümüyle içkiye vermeden önce yepyeni bir armonika çalma tarzı geliştirmişti. Ani feryatlar ve iniltiler çıkarırdı. Öyle ki, o küçücük aletten o kocaman dolgun sesin nasıl çıktığına akıl erdiremezdi insan. Ama, hepsinden öte, mükemmel bir müzik duyarlılığı vardı. Nerede ani ve yırtıcı bir çıkış yapması gerektiğini, nerede diğer müzikçilere fon oluşturacak tarzda yumuşak çalması gerektiğini daima sezerdi. Muddy, Little Walter'ın dehasını hemen sezdi ve sonraları onun tepetaklak gidişine daima üzüldü:

«Ona rasladığımda Pepsi Cola'dan başka bir şey içmezdi. Küçücük bir çocuktu daha. Yahu, bu işlerdeki en iyi armonikacıya sahiptim... Bir sürü numara çekerdi, her türlü sesi çıkarırdı. Yahu o en büyüktü be! Daima müthiş fikirleri vardı...»

Muddy, kendisi büyük Chicago blues müzikçisi olma yönünde ilerledi. 1950'lerin ortaları Chicago kent blues türü için bir patlama dönemiydi... Ünlü orkestralar, haftanın yedi günü klüplerde çalabiliyorlardı.

Muddy'nin en iyi yılı 1954'tü. O zamana kadar müziği değişmişti. Geleneksel Delta blues türünün yalnızca elektrikle sesi gürleştirilmiş biçimi olmaktan çıkmış, daha yüksek ve daha düzenli olarak ritmik bir sese ulaşmıştı. Orkestranın sesini bastırabilmek için vokalcinin haykırması gerekiyordu artık ve davullar da güçlü bir fon müziği oluştu-

ruyordu. İyi bir örnek «Hoochie Coochie Man»dir. Daha ilk haftasında dörtbin sattı ve Muddy'nin en büyük süksesi oldu.

Şarkının tema'sı bir yanda sihir ve batıl inançla, öbür yanda seksin garip bir harmanıydı. Muddy'nin sekse yaklaşımı, müziğindeki üsluba uygun düşecek tarzda saldırgandı ve erkeğin egemenliğine dayanıyordu. Sık sık kullandığı seks temalarında seksüel imgeleri başka kılıklara sokardı ama, dinleyen neyin ne olduğunu anlardı:

Motor kapağını kaldırabilirim
Temizleyebilirim bobinlerini
Viteslerini kontrol eder
Ve yağlayabilirim
Bana ne, ne derse desin elalem
Biliyorsun,
Tankına kaplan sokmak istiyorum.

Blues'un güncelleştirilerek yüksek sesle çalındığı tek yer Chicago değildi. Yine kuzey şehirlerinden birisi olan Detroit'te de savaş sonrası blues'un gelişimi benzer bir çizgi izledi. Fakat, ABD'nin diğer yörelerinde çok farklı blues üslupları da gelişiyordu. Üslup değişikliklerine yol açan, güneyin farklı yörelerinden göçmüş olan siyahların, kendi müzik anlayışlarını gittikleri yerlere de taşımalarıydı. Missisipi işçilerinin çoğu Chicago'ya göçmüşlerdi. Sonuçta Chicago'da gelişen blues türü Delta blues'un, kentli dinleyiciye hitap edecek tarzda daha yüksek sesle ve elektronik aletlerle çalınmış biçimiydi. Ancak Texas yöresinde, Afrika kökeninden daha az etkilenen, daha rahat bir blues türü gelişti. Texas gibi eyaletlerden göçenler genellikle ABD'nin batı kıyılarına yerleştiler. Kuzeye olan göçlerinden farklı olarak, batı kıyılarına 1940'lara kadar önemli bir akın olmadı. 1940-1950 arasında ise, California'nın siyah nüfusu üçyüzbinden fazla artarak yarım milyona yaklaştı. Savaş endüstrisinin yoğun olduğu Los Angeles, aynen Chicago gibi, siyah nüfusun birkaç «getto»ya yığıldığı bir kent hali-

ne geldi. Ve, yine Chicago'da olduğu gibi, bu nüfus, büyük plak firmalarının avlamaya çalıştıkları geniş bir dinleyici potansiyeli oluşturdu.

Yeni bir blues üslubu oluşturan da bu nüfus hareketi oldu. Buna genellikle «Texas kent blues»u adı verilir. Texas blues türünün, Los Angeles gibi kentlerin yaşamına uyarlandığını gösterir bu terim. T. Bone Walker, bu türün en önde gelen gitarist/şarkıcılarındandır. 1913'de doğan ve 1934'de California'ya göçen Walker'in üslubu, Chicago türünden çok farklıdır. Çok daha yumuşak, sessiz ve rahat bir biçimde söylüyor ve «Daha çok balad'a benzer benim söylemeyi sevdiğim blues türü» diyordu Walker. Gitardaki inanılmaz tekniğiyle olduğu kadar sahnedeki gösteri özelliği ile de tanınmıştır; gitarı bedeninden uzak tutarak tek eliyle çalmasıyla ün yapmıştır sözgelimi.

Önceleri gitaristler birkaç notayı aynı zamanda çalarak akortlar oluştururlardı. Walker ise, tek telle çalarak sesine eşlik edecek bir melodi yaratmayı denedi. Bunda, benzer bir teknik kullanan caz müzikçilerinden etkilenmiştir. Elektro-gitarı ilk kullanan, Count Basie orkestrasındaki caz gitaristi Eddie Durham olmuştu. T. Bone Durham ise blues alanında ilk isim oldu bunu yapan. Elektro-gitar onun amaçlarına en iyi uyandı çünkü tek bir notayı seçiyor ve yüksek sesten yararlanarak tek telle müziksel bir heyecan ve gerilim oluşturabiliyordu.

T. Bone'un birçok plağı, Texas kent blues üslubunun diğer bir yanını da sergiler. Şarkıcı gitariste fon oluşturmak üzere çalan, saksafon ve nefesli çalgılar içeren geniş grupların varlığıdır bu. Savaş sonrası blues üslubunda caza daha yakın bir eğilim oluştuğunu görürüz böylece ve bu oluşumda Texas kır blues türü kadar, Kansas kent blues'unun da etkilerini gözleriz.

Yine de, savaş sonrası blues'u için en önemli kent, Memphis olmuştur. New Orleans ile Chicago'nun orta yerinde bulunan bu kent blues açısından daima önemli bir merkezdi. 1920'lerde ünlü Memphis «jug» gruplarını çıkar-

mıştı ortaya. Bunlar, keman, banjo, «jug» gibi aletler eşliğinde söyleyen blues şarkıcılarıydı. «Jug» basit bir şişeden ibaretti. Müzikçi buna değişik açılardan üfleyerek tubanınkine benzeyen gür bir bas sesi elde ediyordu. Bu gruplar daima blues çalmıyorlardı. Bunlar aslında danslarda, pikniklerde, vb: yerlerde çalan eğlence gruplarıydı.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında Memphis'in belli başlı bir blues merkezi haline gelivermesinde plak endüstrisinin yanısıra radyonun da büyük etkisi oldu. 1948'den sonra, Memphis'te siyahlara ait bir radyo istasyonu sürekli siyahlara yönelik olarak yayınlarını sürdürdü. Haftada yedi gün ve günde yirmi saat olmak üzere bazı canlı yayınlarla birlikte, sürekli blues ve gospel plakları çalınıyordu. Radyonun dinleyici kitlesini, bir milyonu aşan bir siyah nüfus oluşturuyordu.

1940'ların sonunda, genç bir siyah disk-cokey bu radyo istasyonunda kendi seçtiği plakları çalıyordu. Hayli geniş bir tercih alanı vardı. Missisipi'de doğmuş olduğundan, Delta blues türünü yeğlemekle birlikte, Texas kent blues müzikçilerinin plaklarını da seviyordu. Kendisi de bir gitarist olduğundan, mümkün olduğunca çok üslup dinlemek istiyordu: Öyle ki, hepsinin en iyi yanlarını alabilsin. Kısa sürede bunu yaptı ve savaş sonrası blues'un en ünlü adı haline gelmekte gecikmedi. Adı B.B. King idi. (B.B. «blues boy»un, yani blues çocuğu'nun kısaltılmış biçimidir.)

Şimdilerde pek az kişi karşı çıkabilir, B. B. için blues'un kralı denmesine. Chicago gibi kentlerde, hâlâ en büyük salonları siyah dinleyicilerle tıkabasa doldurabilmektedir, hem de soul'un getto'larda blues'u büyük çapta safdışı etmiş olmasına rağmen. Rock gitaristleri üzerindeki etkisi ise ona, İngiltere'de olsun, ABD'de olsun, salonları doldurabilecek bir beyaz dinleyici kitlesi de sağlamıştır.

İlk plağını 1949'da yaptı. 1950'lerde başarı üzerine başarı kazanıyordu. İlk duyduğu müzik Texas ve Delta blues türleriydi. Ama, T. Bone Walker'ı ilk dinlediği zamanki

etkiyi hâlâ hatırlamaktadır: «Bu duyduğum ilk elektro gitardı. Çıldırdım, aklımı tümden yitirdim sanki... Sanırım, o zamana kadar hiç kimsenin beceremediği kadar tertemiz dokunuyordu gitarın tellerine.»

Sonraları disk-cokey olarak çalışırken diğer müzik türlerini de dinleme şansını elde etti. Gospel müziğini, Charlie Christian gibi caz gitaristlerini, hatta ünlü Fransız çingene gitarcı Django Reinhart'ı dinledi. Bütün bu etkileri hesaba katınca, B. B. King'in çok farklı bir blues yaratmış olmasına şaşmamalı. Vokalleri rahattı ama gospellerin çağrı-yanıt biçimini hatırlatan bir yanı vardı. Vuruşla birlikte söylenen saldırgan bir üslup yerine, caz vokalistinin amaçladığı türden bir «swing» etkisi yaratmayı seçiyordu daha çok. Gitarı da cazdan etkilenmişti hayli. Grupları genellikle sekiz-dokuz müzisyenden oluşuyordu. Chicago türünde olduğu gibi armonika yoktu bunlarda. Onun yerine, vokallere ve gitar sololara destek olacak tarzda saksafonlar ve nefesli çalgılar vardı.

Ellisinin üzerindeyken bile, konserleriyle olay yaratmayı başarabilmiştir. B. B. King. Çoğunlukla enstrumantal bir numarayla başlar, sonra sesi alçaltarak grup elemanlarını tanıtır teker teker. Ve en son, sıra kendisine gelince «ve elbet, bu da küçük Lucille» diye takdim eder gitarını. Bu isim, Memphis yakınlarında küçük bir dans salonunda çaldığı o geceden armağan kalmıştır. Bir kadın yüzünden biribirine giren iki adam gaz lambasını devirince salon tamamen yanmıştı. B. B. King'in kurtarabildiği tek şey gitarıydı. King gitarına derhal Lucille adını taktı -kavgaya neden olan kadının adıydı bu. Daha sonra B. B. King, «sizi, bu akşam coşturmağa çalışacağız. Blues'u seviyorsanız sanırım başarabileceğiz bunu» türü birşeyler söyler ve müthiş bir gitar soloya başlar. Yüzünü acı çekiyormuşçasına eğip bükmektedir bir yandan da. Aslında bu, çaldığı son derece yoğun duygusal üslubun bir ifadesinden başka bir şey değildir. Gitarının uzun, inleyen, feryad eden nağmeleri yalnızca dinleyicileri üzerinde olağanüstü bir etki bırakmakla kalmaz, King çoğu zaman kendi müziğiyle kendisi de gözyaşları içinde kalır. Bütün büyük blues şarkıcıları

gibi sıradan dertlerden söz eder şarkılarında; bunlar öyle şeylerdir ki, siyah dinleyicilerinden çoğunun yaşamını etkilemiştir.

Dinleyiciler şarkının sözlerine katıldıklarını belirtir şekilde haykırırlar ve King kendisi de bir gitar solosunun ortasında patlayan alkış tufanına teşekkür etmek için keserek sürdürür konserini. Bu tür bir alışveriş, siyah müziğinin köklerinde yatan çağrı-yanıt dokusunun ta kendisidir.

King hem müthiş yetenekli bir gitarist hem de üstün bir vokalisttir. Robert Johson ve Little Walter gibi yaşamları erken trajedilerle noktalanmış blues şarkıcılarının tersine, King alkol, uyuşturucu ya da benzer sorunlarla da çökertmemiştir kendisini. Gerçek bir profesyonel gibi davranmasını bilmiş ve blues'un kralı olarak haklı ününü, yalnızca yeteneği sayesinde değil, son derece disiplinli çalışmasıyla da elde etmiştir. Bildiği tek yaşam, grubuyla sürekli gezmekten, konserlerden, plak kayıtlarından ibarettir. Şöyle diyor kendisi için:

«Evim bir otel odasıdır çoğu zaman. Menajerim New York'ta, annemle babam ise Memphis yakınlarında bana ait olan bir çiftlikte kalıyorlar. Ya ben? Benim bir evim yok. Bu yıl tam üçyüz mesai günüm vardı ve bunun da ötesinde, plak kayıt randevularım. Böyle bir tempoyla nerede kalıp, yaşayabilirim?»

B. B. King, kısa sürede modern kent blues'a damgasını vurdu. 1950'lerin sonunda, Muddy Waters gibilerini yetiştirmiş olan Chicago'da dahi, blues'un bu yeni biçimi hakim oldu. Bu, genç siyah neslin, daha geleneksel olan eski tür blues'a karşı bir tavır alışıydı. Eski Delta blues üslubu, elektronik aletlerle seslendirilse bile, güneyin pamuk tarlalarındaki eski kölelik günlerini hatırlatıyordu - genç siyahların unutmak istedikleri bir dönemi.

Delta blues, hangi biçim altında olursa olsun, güneyden yeni gelen yoksul ve eğitilmemiş siyah tarım işçilerini

getiriyordu akla. Genç nesil ise, Memphis üslubunun daha yeni ve modern sesini uygun görüyordu kendisine. Şöyle diyor siyah bir genç:

«B. B. blues'u temizledi. Şimdi pürüzsüz ve rahat çıkıyor ses. Öyle inlemeler, armonikalar ya da o tür bok püsür kalmadı. Bu herifler blues'u modernleştirdi, zamana uydurdu.»

Ama, 1960'larda bu «daha temiz» blues dahi dinleyici yitiriyordu artık. Birçok plak firması, 1956 sonrası rock 'n' roll'un doğuşuyla beyaz gençlerden oluşan yeni bir plak piyasası açılınca blues plakları yapmayı azalttılar. Genç siyahlarsa bu arada *soul* müziğe merak sardılar Bu, caz gospel ve blues'un karışımından oluşan daha saldırgan bir müzikti. Soul müziği, siyah onur ve ırk ayrımına karşı etkin bir ücadele anlayışına daha uygundu. Soul şarkıcısı James Brown «Yüksek sesle haykır: Siyahım ve gurur duyuyorum» diye şarkı söylüyordu sözgelimi. Blues'un felsefesi ise, berbat bir durumu kabullenip ona rağmen yaşamı sürdürmek, olmuştu daha çok. İsyan olamamış bir hüzündür blues'a damgasını vuran bir bakıma.

Bugün, geriye kalan birkaç blues şarkıcısının asıl dinleyici kitlesini beyazlar oluşturuyor. Bu dinleyiciler de rock müziğinin blues'a duyduğu ilginin sonucudur. B. B. King dahi, üslubunu sık sık değiştirerek koruyabilmiştir siyah dinleyicilerinin ilgisini. Bir gece, siyah dinleyicilerin, sıradan blues çaldığı için kendisini nasıl yuhaladıklarını acı acı hatırlıyor B. B. King:

«Çok dokundu bana. Sanırım utanıyorlar blues'dan. Onu, bir tür eski moda «Tom amca» müziği gibi görüyorlar. Öyle değil işte. Benim bildiğim en iyi müzik. Çok öfkelendim onlara.»

1950'lerin ilk yarısı, modern kent blues türünün en parlak yılları oldu. Ancak sonraları, blues'un böyle parlamasına yolaçan plak endüstrisi ve radyo istasyonları bu kez onun çöküşüne katkıda bulundular. Şimdi, beyaz gençle-

rin popüler müzik zevkine açılacak yepyeni, geniş bir müzik pazarı bulmuşlardı. Yine de, yaşayan bir müzik türü olarak blues yaygınlığını yitirdiyse de, ruhu yeni tür soul müziğinde yaşamaktadır. Aynı zamanda, blues, çağdaş rock müzik üzerindeki en güçlü etkilerden biri oldu ve ilk kez geniş bir beyaz dinleyici kitlesince benimsendi bu yeni biçimi altında.

NOTICE!

STOP

Help Save The Youth of America

DON'T BUY NEGRO RECORDS

(If you don't want to serve negroes in your place of business, then do not have negro records on your juke box or listen to negro records on the radio.)

The screaming, idiotic words, and savage music of these records are undermining the morals of our white youth in America.

Call the advertisers of the radio stations that play this type of music and complain to them!

Don't Let Your Children Buy, or Listen To These Negro Records

---

For additional copies of this circular, write

CITIZENS' COUNCIL OF GREATER NEW ORLEANS, INC.

509 Delta Building New Orleans Louisiana 70112

DİKKAT!

DURDURUN

Amerikan Gençliğini Kurtarmaya Yardımcı Olun
NEGRO PLAKLARINI SATIN ALMAYIN

(İş yerinizde negrolara hizmet etmek istemiyorsanız, müzik dolabınızda negro plakları bulundurmayın, radyoda negro plaklarını dinlemeyin.)

Bu plaklardaki çığlıklar, saçma sapan sözler ve vahşi müzik, Amerika'daki beyaz gençliğin ahlakını bozmaktadır.

Bu tür plaklar çalan radyo istasyonlarını arayıp, şikayette bulunun.

Çocuklarınızın Negro Plaklarını Satın Almalarına ya da Bunları Dinlemelerine İzin Vermeyin.

Bu genelgeden istemek için şu adrese yazınız:

NEW ORLEANS VATANDAŞ KOMİTESİ, A.Ş.
509 Delta Binası, New Orleans, Louisiana 70112

AKIMLAR BİRLEŞİYOR

İkinci Dünya Savaşı'na kadar, siyah Amerika'lıların yarattığı müziğin başlıca dinleyici kitlesi yine siyahlardan oluşuyordu. Savaş sonrasında ise, siyah kökenli müzik, rock 'n' roll, soul ve Motown gibi başlıca müzik akımlarını biçimlendirerek tüm dünyayı saran müzik salgınının başlıca ilham kaynağı olacaktı.

İki dünya savaşı arasında siyah dinleyiciler için siyah müzikçiler tarafından yapılan plaklara «ırk» plakları denirdi. İkinci Dünya Savaşı sonrasının yeni toplumsal ve siyasi ortamında birçok büyük plak şirketi, böyle açık bir adlandırmadan caymak zorunda kaldılar. Bu terim yerine «ritm ve blues» (r-b) kavramı kullanılmağa başlandı. 1950'lerin başlarında, siyah dinleyicilere hitabeden siyah müzik için genel bir ad haline gelmişti «r-b». Yalnızca blues'u değil, gospel, balad ve çeşitli siyah vokal müziğini de içeriyordu artık.

Etiket olarak, *r-b* uygun düşmüştü; çünkü savaş sonrası blues'un en önemli özelliklerinden birisi, geri planda güçlü bir davul ritminin eklenmesiydi. Chicago kent blues türü ve B. B. King, *r-b* plak pazarının önemli parçasıydılar.

Diğer bir etki ise 1930'ların büyük swing orkestralarından geldi. Bebop'un ortaya çıkışıyla büyük orkestra elemanlarından çoğu, kitlelerin bu yeni müziği kabullenmeyeceğinden korktular. Dansedilmeyen bir müzik nasıl benimsenirdi! Charlie Parker ve Dizzie Gillespie gibi müzikçilerin

orkestralarında çalmış olan Louis Jordan şöyle diyordu sözgelimi:

«*Bunlar kendileri için çalmak istiyorlar. Bense hâlâ kitleye çalmak istiyorum.*»

Bu anlayışla, 1938'de Jordan kendi grubunu kurdu. Jordan'ın «Timpany Five» (Timpani Beş) grubu, *r-b* ile caz karışımı bir müzik yapıyordu. Louis kendisi, hem alto saksafon çalıyor, hem de şarkı söylüyordu. Boogie-woogie piyano ritminin zıplamalı ritminden esinlenen bu müziğe «jump» blues (zıplayan blues) adı takıldı. Jordan'ın grubu, 1940'larda yalnızca siyahlarca değil, beyazlarca da çok tutuldu. İyi bir sahne adamı olmasının ve şarkı sözlerini zekice kullanmasının yanısıra, Jordan çok net bir sesle söylüyordu. Bu, diğer blues şarkıcılarına kıyasla daha az «siyah» olan bir ses tonuydu ve beyazlarca daha iyi anlaşılabiliyordu. Belki de bu nedenle, rock 'n' roll'u ortaya çıkaran Bill Haley gibi beyaz şarkıcılar üzerinde büyük bir etki yaptı.

1930'larda Count Basie'ninki gibi büyük orkestralarda caz ve blues birbirine kaynaşmış durumdaydı. Bop'un ortaya çıkışı, cazla blues arasında bir ayırım doğurdu. Bop'un daha karmaşık ritm ve armonileri müziğin siyah dinleyicilerin çoğunluğundan kopmasına yol açtı. Ama büyük orkestra blues geleneği *r-b* türünde sürdü. Cazdan, düzenli, dans edilebilir bir swing'i olmasıyla ayrılıyordu ve büyük bir gösteri furyasıyla, eğlendirici bir biçimde sunuluyordu. Özellikle saksafon solocular dizlerinin üzerine çökerek, geriye eğilip saksafonlarını kavaya dikerek hareket yaratmaya çalışıyorlardı. Müziksel gerilim ve heyecan, tüm orkestra belirli bir temayı tekrarlarken, saksafonun bu fonu bir solo ile kesivermesiyle sağlanıyordu.

Blues şarkıcısı Joe Turner böyle bir müzik geleneğinden geliyordu. Kansas'ta doğmuş ve Count Basie orkestrasının caz müzisyenleri ile «jam» seanslarına katılmıştı. Ama Basie'nin vokalisti Jimmy Rushing'den daha güçlü, haşin ve blues'a daha yatkın bir ses tonuna sahipti. Rushing ise caza daha yatkındı. 1930'da Turner New York'a giderek boogie piyanisti Pete Johnson'la birlikte söylemeğe başladı. 1939'da, en çok satan «Roll 'em Pete» plağını yaptılar. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, yine birlikte çalıştılar ama bu

kez ritm bölümü ve trompet ve saksafon sololarıyla bir orkestra oluşturarak. Sonra elektro-gitar eklendi ve 1950'lerin başlarında *r-b*'nin bu özel türü, yeni döneme damgasını vuracak olan rock 'n' roll'a en yakın müzik haline gelmişti.

1950'lerin başında popüler müzik siyah ve beyaz olmak üzere net bir şekilde ikiye ayrılmıştı. Siyahlarla beyazların radyo istasyonları dahi farklıydı. Beyazlar Johnny Ray ve Doris Day gibi Tin Pan Alley tarafından lanse edilen balad türü «mırıldanılan» şarkıları dinliyorlardı. Siyahlarınsa kendi müzikleri olan *r-b* vardı.

Fakat bu sıralarda olağanüstü bir değişiklik başladı. Plak mağazalarının sahipleri genç beyazların *r-b* türü plakları aldıklarını ve hatta mağazalarda bunlarla çılgınca dans ettiklerini görüp şaşırıyorlardı. Evlerinde bu gençler, beyaz radyo istasyonları yerine siyahlarınkini dinlemeğe başladılar. Bu, özellikle Memphis ve Missisipi gibi, siyah radyo istasyonlarının çok etkin olduğu yörelerde görülüyordu. Ufaklıklar *r-b*'de vahşi bir heyecan keşfetmişlerdi ve şimdi Tip Pan Alley türü müzik onlara dayanılmayacak kadar sıkıcı geliyordu. Bir süre sonra, beyaz radyo istasyonlarından birinin disk-cokeyi olan Alan Freed *r-b* müziğiyle bir program başlattı. Sonuçta bu programa «Rock and Roll Parti» (Sallan ve Yuvarlan...) adını taktı. Belki de *r-b* şarkılarının çoğunda her ikisi de sex imalı kelimeler olan sallanma ve yuvarlanma sözünün sıkça geçmesindendi bu adlandırma. Program müthiş ilgili gördü. Eski kuşağın bir kısmı ondan «iğrenç negro aşığı» diye nefret ederken, genç kuşak bayılıyordu Freed'in programına. Kısa süre sonra, Freed en ünlü *r-b* müzikçilerini bir araya getirerek, bu kez beyazlar için konserler düzenlemeğe başlamıştı bile. Yine de, beyaz dinleyicilerin çoğu tarafından benimsenebilmesi için, *r-b*'nin biraz uyarlanması gerekecekti. Blues öğeleri çok güçlüydü bunların çoğunda, sözler de hayli siyah içerikliydi. Dolayısıyla, pop pazarının taleplerini karşılayabilmek için beyaz müzikçiler *r-b* müziğini beyaz dinleyicilere uyacak biçimde biraz değiştirdiler.

Sözgelimi, Georgia Gibbs, Hank Balard'ın *r-b* türü «Work with me Annie» (Benle İş Tut Annie) adlı şarkısını uyarlayıp pop listelerinin başlarına çıkarmayı başardı.

Elbette Ballard'ın sözlerini değiştirerek. Çünkü bu sözlerdeki sex imajı hayli açıktı. Böylece Ballard'ın «Benle iş tut Annie, zevkliyken haydi şu işi tamamlayalım» sözleri, Gibbs'de «Benle dans et Henry, müzik sürerken haydi dansedelim» haline gelivermişti.

1950'lerden sonra Rock 'n' Roll'un pop müzik endüstrisine hakimiyeti gelmiş geçmiş en büyük müzik salgınlarından birini oluşturdu. *r-b* müziğinin siyah öğeleri «country» ve «western» müziği ile kaynaştı ve kısa sürede ortaya Elvis Presley gibi beyaz müzik «ilahları» çıktı. Blues ya da *r-b* müziğine dayanan şarkılar Elvis Presley tarafından söylendiğinde müthiş bir sükse yapıyorlardı.

Siyah şarkıcıların kimileri de beyaz dinleyicilere hitab edecek tarzda değiştiriyorlardı üsluplarını. Chuck Berry, sözgelimi, 1955'te Chicago'ya geldi. Muddy Waters'ın aracılığıyla büyük bir plak şirketinin yöneticisiyle tanıştı. Berry'nin sesini dinleyen yönetici, hemen bir anlaşma imzaladı ve Berry ilk plağı olan «Maybelline»i yaptı. Kısa sürede, «Maybelline» Freed'in New York radyo istasyonundaki rock 'n' roll programında en çok sevilen şarkı haline geldi. Berry'nin, daha sonra Beatles'ın büyük süksesi haline gelen «Roll over Beethoven» (Yuvarlan Beethoven'in üzerinden) adlı parçası listelerde başa güreşti. Chuck Berry geleceğin siyah rock 'n' roll kralı olma yolunu tutmuştu.

New Orleans'ta bir tür «jump» blues çalmakta olan Fats Domino gibi diğer bazı *r-b* müzikçileri de beyaz rock 'n' roll pazarı sayesinde köşeyi döndüler. Ama siyah müzikçilerin çoğu için, başarı uğruna üsluplarında yapmaları gereken değişiklik çok fazlaydı. Chuck Berry'nin o kadar parlamasının başlıca nedeni, şarkı sözlerinin beyaz gençliğe hitap etmesiydi. Okula, işe ve büyüklere karşı isyan; heyecan ve eğlence, hızlı otomobiller, dans, seks, ilk aşklar... bunlardan söz ediyordu Berry.

Çoğu *r-b* şarkıcısı bu temaları işleyemiyor ya da işlemek istemiyordu. Onların dile getirdikleri deneyler, beyazlara değil, siyahlara özgüydü. Ve onların yaklaşımı, beyazlar için fazla vahşiydi.

Ama, siyah *r-b* müziğinde de değişiklikler oluyordu. Al-

tı yaşında bir hastalık sonucu kör kalan Ray Charles, gittiği Körler Okulunda piyano çalmayı öğrenmeye başlamıştı. 1950'lerin ortalarında, geleneksel bir gospel şarkısıyla plak yapmayı denedi. «*I Got a Woman*» (Bir Kadınım Var) blues ile gospel'in net bir birleşimiydi. Daha önceki blues plaklarında kendisine eşlik eden gitar yerine bu kez piyano vardı. Nefesli ve saksafon kesimi, geleneksel gospel müzik korosunun işlevini yüklenerek, müzikal heyecanı güçlendirebilmek için çağrı-yanıt biçiminde çalıyordu. Bütün bunların arasından Charles'ın blues'vari sesi geliyordu: gospel şarkıcısının, duygusal etki için kullandığı tekrar ve haykırma tekniklerini kullanan sesi. Yaşlı siyahların çoğu dehşete kapılmışlardı. Geçmişte, gospel gibi dini bir müzikle blues hemen hemen hiç karıştırılmamıştı birbirine. Aslında, dini bütün olanlar için blues çoğu zaman şeytanın müziği olarak görülmüştü, geleneksel temalarının çoğu, sözgelimi seks, günah sayılıyordu çünkü.

Siyah kilise gospel müziğinin ünlü modern şarkıcısı Mahalia Jackson blues söylemeyi reddetmiştir daima. Ama Ray Charles'ın şarkıları kimi geleneksel blues şarkıcılarını bile rahatsız etti. Big Bill Broonzy şöyle diyordu:

«*Blues'u ilahilerle karıştırıyor. Olmaz bu... İyi bir sesi var ama kilise sesi. Kilisede söylemeli o.*»

Ne var ki, belki de tek başına, Ray Charles geleceğin siyah müziğini yaratmıştı: soul müziğini. Diğer müzisyenler de blues ile gospeli karıştırdılar. Charles kendisi de kimi caz orkestralarında çaldı. Sonunda saksafoncu Canonball Adderley gibi caz müzikcilerinin caz, gospel ve blues'u karıştırarak, bir tür sert bop «soul-caz» yaratmalarına yol açtı. Bu etkiler sonucu, Charlie Mingus gibi ünlü caz müzikçisi ve bestecileri, savaş sonrasının en güçlü ve duygusal müziğini ürettiler.

1960'ların ortasına gelindiğinde, soul müziği siyah popüler müziğin başlıca biçimi haline gelmişti. Ama bundan da öte, Supremes ve Wilson Pickett gibi sanatçılar aracılığıyla, bu yeni müzik uluslararası bir kimliğe bürünmüştü.

İngiltere'de blues'a olan ilgi cazla başladı. İkinci Dünya

Savaşı sonrasında İngiltere'de bir grup meraklı, cazı yeniden canlandırma sloganıyla kolları sıvadılar. Bunlar, gerek ABD'de gerekse Avrupa'da, yeni bop caz akımını kabul etmeyerek New Orleans türü geleneksel cazı korumak isteyen akımın bir parçasıydılar.

Lonnie Donegan olmasaydı belki de bu müzik publaların ve kimi klüplerin arka odalarında çalınan, birkaç meraklısından başka kimsenin ilgisini çekmeyen bir müzik olarak kalacaktı. 1950'lerde Ken Colyer'ın geleneksel caz orkestrasında banjo çalarken, Colyer Donegan'ı gitar çalmaya ve kimi klasik blues şarkılarını söylemeğe teşvik etti. Daha sonra gruptan ayrılan tromboncu Chris Barber, Donegan ve grubun şarkıcısı Beryl Bryden birlikte bir plak yaptılar. Ünlü «Rock Island Line» böyle ortaya çıktı. Onyedi hafta süresince ilk yirmi plak arasında kalmayı başardı ve tam iki milyon sattı.

Lonnie Donegan yeni bir salgın başlatmıştı. Evde yapılabilen basit aletlerle müzik salgınıydı bu. Binlerce genç, aynen ilk blues şarkıcılarının yaptıkları gibi, gitara eşlik etmek üzere kendi aletlerini yapıyordu. Sözgelimi, eski bir çay kutusunun köşesine süpürge sapı takıp sapın tepesinden kutunun karşı köşesine bir parça tel gererek basit aletler üretiliyordu. Bu salgın kısa sürede geçti ama sonuçları büyük oldu. Binlerce genç, Donegan'ın basit şarkılarını kendileri çalmaya uğraşmışlardı. Ünlü Beatles grubundan John Lennon ve Paul McCartney'in müziğe başlamaları böyle oldu.

John'un ilk grubu, çay kutusundan «bas»ı olan «Quarrymen» adlı bir topluluktu. Aynı yöntem birçok Amerikalı genci siyah Amerikan müziğini incelemeye itmişti. Lonnie Donegan'ın şarkılarının çoğu, Huddie Ledbetter adlı bir folk-blues şarkıcısından alınmaydı. Amerika'nın güney eyaletlerinden birinde cinayetten hükümlü olarak yatan Ledbetter, folk ve blues araştırıcısı John Lomax tarafından keşfedilmişti. Oniki telle gitar çalmadaki ve blues söylemedeki yeteneğini gören Lomax, Ledbetter'in salıverilmesini sağlamıştı.

1940'larda Ledbetter'in söylediği eski kır tarzındaki blues ile iş şarkılarının modası geçmişti ama folk-blues

tarzı, caza ve blues'a giderek ilgi duyan beyazlar arasında revaçtaydı. Leadbetter'in ölümünden kısa bir süre önce, 1949'da ziyaret ettiği Avrupa'da özellikle böyleydi bu.

Amerikan blues türüne yaygın ve geniş ilginin tohumları ekilmişti İngiltere'de. 1960'lardaki İngiliz *r-b* salgınında görüldü bunun sonuçları. Özelikle Londra'daki birçok grup, Chicago türü blues çalmaya başladı. *r-b* müziği yapan klüpler mantar gibi bitti. Bunlar çoğu kez, eski türde caz yapan yerleri silip süpürdüler. Rolling Stones, adını Muddy Waters'ın ilk plaklarından birinden aldı. Ve yine ilk uzunçalarlarında bir başka Muddy Walters plağı olan «*I Just Wanna Make Love To You*» (Yalnızca Seninle Sevişmek İstiyorum) şarkısını söylediler.

Kısa süre sonra, 1960'ların en iyi pop grupları (Beatles, Animals, the Who, Rolling Stones vb.) ilk kez Amerikalı siyah müzikçiler tarafından kaydedilen malzemeyi çalıyorlardı. Blues Atlantiği aşmış ve İngiliz pop müzik patlamasını yaratmıştı.

İlk İngiliz *r-b* gruplarını, 1960'ların sonlarında kaynağını yine blues'dan alan bir dizi rock yıldızı izledi. İlk İngiliz *r-b*'si ile sonraki blues'a dayanan rock arasındaki köprüyü kuran, John Mayall'ın *Bluesbreakers adlı* grubu oldu. Mayall, rock grubundaki ışıkların birinci gitarda olduğu yeni bir dönemin başını çekti. Grubun eski gitaristi Eric Clapton'un öyküsü hayli tanıdık geliyor:

«*Önceleri altı-yedi ay aynen Chuck Berry gibi çaldım. Sonra daha eski blues şarkıcılarına daldım. Kolayca bulunabildiği için Big Bill Broonzy'yi araştırdım. Sonra, daha önceden hiç duymadığım Robert Johson gibilerine rasladım. Nihayet B. B. King'de karar kıldım. Hâlâ, B. B. King'den daha iyi bir blues gitaristinin olmadığını düşünüyorum dünyada.*»

Clapton'un birinci gitarda olduğu *Cream* gibi veya Jimmy Hendrix'in *Experience* gibi grupları blues müziğinin yüksek sesli, amplifikatörlü bir türünü çalmaktadırlar. Özellikle Hendrix, elektro-gitarın sınırlarını iyice zorlayarak müziğin etkisini arttırmaya çalışmıştır. Elektrogitarın hakimiyeti dışında yine siyah *r-b*'sinden gelen bir başka etki, şarkıcıların kullandığı vokal tondaydı.

Beatles grubundan John Lennon'un şakayla karışık söylediği bir söz işin candamarını koyuveriyor ortaya: «*Biz Afrikalılardan bile siyahını söylüyoruz.*» Bu açıdan soul, büyük bir etkiydi. *Rolling Stones* grubunun Mick Jagger'ından, *Who* grubunun Roger Daltry'sine kadar pek çok rock şarkıcısı Ray Charles ve Otis Redding gibi soul sanatçılarına şükranlarını dile getirmişlerdir.

1960'ların İngiliz rock müziği, Amerikan siyah müziği köklerine bağlıydı sımsıkı - kent ve kır blues'una, *r-b*'ye, soul ve Montown'a. Ama, tuhaftır ki, bu sırada Amerika'daki beyaz gençliği çeken müzik bundan farklıydı. Amerika'da Joan Baez ve Bob Dylan gibi şarkıcıların da içinde yer aldığı folk müziği ve toplumsal protesto furyası vardı o sıralarda. Folk müziğine ilgi duyanlar, blues'la ilgileniyorlarsa, kentin elektronik blues'u yerine daha eski kır blues üsluplarını yeğliyorlardı. Dolayısıyla, birçok beyaz radyolarında siyah müziğini dinlemiş olsalar bile, Beatles ve Rolling Stones gibi İngiliz grupları Amerika'yı ilk kez ziyaret ettiklerinde onları böyle şaşkına çevirenin ne olduğunu anlayamadılar. Ne olursa olsun, hoşlanmışlardı bundan. Kısa süre sonra, müzikçiler folk müziğinde kullandıkları akustik gitarlarını bir kenara bırakıp elektrogitarlar edinmeye baktılar. Birçok Amerikalı lise ve üniversite öğrencisi için, Rolling Stones elektro-blues'u dinlediği ilk örnekti - oysa bu müzik burnunun dibinde kendi ülkesinde çıkmıştı ortaya.

Böylece, İngiliz rock müzisyenlerinin blues'a olan ilgisi, ABD'de hızlı bir blues canlanmasına yol açtı. Siyahlar modası geçmiş bir müzik olarak gördükleri blues'dan yüzçevirirlerken, beyazlar rock müziğin temeli olarak ona sarılmışlardı. Bu süreçte, büyük siyah blues müzikçileri için de çok geniş bir yeni dinleyici kitlesi oluşturdular; John Lee Hooker bunlardan biriydi ve yeniden geçim yolunu bulmuştu:

«*Basmakalıp görünecek size ama şu doğru: İngiltere'deki gruplar beyaz ufaklıklar arasında blues'un yeniden serpilip gelişmesini sağladılar. Bir zamanlar blues yalnızca siyahlar arasında dinlenirdi, daha yaşlı siyahlar arasında. Ama sonra İngiltere'de Beatles, Rolling Stones Animals*

çıktı ortaya ve herkes blues'u eşeler oldu. Orada iş çığrından çıkınca Amerika'dakiler ayılmağa başladı. Son sekiz-on yıldır, halim-vaktim çok iyi.»

Şimdilerde birçok kent blues müzisyeni, çoğunluğu beyaz olan dinleyicilere çalıyor. Bir kısmı beyaz gruplarla birlikte turlara çıkıyor hatta. John Lee Mooker Amerikan blues grubu «*Canned Heat*» (Konserve Sıcak) grubuyla birlikte müthiş bir plak yapmış ve Rolling Stones ile tura çıkmıştır. Muddy Waters da en ünlü beyaz Amerikan blues gruplarıyla birlikte plak yapmıştır.

Blues'un yeniden canlanması savaş sonrası kent ve kır blues müzisyenlerini etkilemekle kalmadı. Beyaz blues tutkunları eski günlerde olduğu gibi güneyin ücra köşelerine giderek uzun süredir sesi soluğu çıkmayan eski kır blues'u müzikçileri aramaya başladılar. İlgileri, yalnızca rock müziği nedeniyle değil, eski blues üslubuyla söyleyen birçok Amerikan folk şarkıcısı nedeniyle de yenilenmişti. Ünlü folk şarkıcısı Bob Dylan, sözgelimi, ilk albümünde en çok blues türü şarkılara yer vermişti.

Blues araştırıcılarının çabaları yalnızca blues'un tarihi üzerine büyük bir bilgi birikimine yol açmakla kalmadı, kimi eski blues müzikçilerinin gitarlarını yeniden alıp folk blues festivallerinde yepyeni bir dinleyici kitlesi karşısında çalmalarını da getirdi. *Son House*, sözgelimi, hem Charley Patton'la, hem de Robert Johnson'la birlikte çalmıştı. Sonraları, kendi solo blues tarzından çok uzaklaşan değişiklikler nedeniyle cesaretini yitirerek müziği tamamen bırakmıştı. 23 Haziran 1964'de blues araştırıcısı olan üç beyaz, Son House'u bulmak için tam onaltı eyalete yaptıkları sonuçsuz yolculuklardan sonra nihayet onu New York Rochester'daki evinde buluyorlardı. Altmış iki yaşındaki Son House, onca uzun süre önce yaptığı plakların hem Avrupa'da, hem de Amerika'da çok tutulduğuna önce inanamadı. Yeniden çalma fikrinden hayli korktuysa da, sonunda ikna oldu:

«Hiç sanmıyordum insanların o modası geçmiş nesneye yeniden ilgi duyabileceklerini. Kimi beyaz oğlanların neden bu kadar ilgilendiğini anlayamadım bu işle ama yeniden denemeye razı oldum.»

Kısa sürede yıldızı parladı Son House'un. Amerika'da ve İngiltere'de turnelere çıktı. Çaldığı blues, kırk yıl öncekinin aynısıydı. Ama, kendisi gibi siyah tarım işçilerine değil, binlerce beyazdan oluşan dinleyici kitlelerine çalıyordu şimdi. Ve bu insanların çoğu, bırakalım Missisipi'ye, Amerika'ya bile gitmemişlerdi hayatlarında .

Pop müzik, blues'a duyulan ilgiyi canlandırmıştır. Ama rock müziği de cazın yaygınlaşmasını sağlamıştır. Bunda, özellikle caz ve rock'un birleşerek caz-rock türünün ortaya çıkması rol oynamıştır. Trompetçi Miles Davis, rock müziği etkilerini kullanarak ciddi deneyler yapan ilk caz müzikçisidir. Daha önceleri yalnızca gitar ve org için kullanılan amplifikatörü bas, piyano ve kimi diğer aletlere de uygulamıştır Davis. Bütün bunlar cazın öncekine göre çok farklı ses tonları kazanmasına yol açmıştır. Cazın etkisi de değişmiştir böylece - Swing türü cazdan rock türüne bir kayma olmuştur.

Birçok geleneksel caz müzisyeni, Miles'ın bu çabasını yalnızca müziğini daha ticari hale sokma girişimi olarak yorumladı. Cazdaki yeni gelişmelerin daima ön saflarında olan Miles için pek de akla yakın değildir bu yorum. Amacı ne olursa olsun, Miles'in müziği 70'lerdeki gelişmeleri çok etkiledi. Miles'in grubunda çalan müzikçilerden kimileri daha sonraları kendi gruplarını kurarak rock tadı veren, elektronik bir caz tarzı uygulamağa başladılar. Piyanist Jeo Zawinul ve saksafoncu Wayne Shorter, Miles'dar ayrılarak ünlü caz-rock grubu «*Weather Report*»u (Hava Raporu) kurdular 1970'de. İngiliz gitarcı John Mc Laughlin, 1969'da Miles'in ünlü «*In a Silent Way*» (Sessiz bir biçimde) albümünde çaldıktan sonra başka İngiliz rock müzikçilerini de barındıran «*Lifetime*» (Ömürboyu) ve «*Mahavishnu Orchestra*» gibi diğer tanınmış gruplara katıldı.

Bütün bunlar, birçok rock müzisyeninin caza daha büyük bir ilgi duymasına yol açtı. Yakın zamandaki caz-rock gelişmeleri nedeniyle, birçok geleneksel rock grubu da saksafonlar eklediler elemanları arasına. Sese daha vurgulu bir fon sağlamak, hatta caz üslubunda saksafon saloları yapmak için kullanılıyor bunlar.

Ama, caz-rock yeni caz türlerinin tek örneği değildir. Amerika'daki özgür-caz deneylerinin benzerleri İngiltere'de de görülüyor. İngiltere'de, hem özgür caz gelişmelerinden, hem de Avrupa klasik müziğinin *avant-garde* akımlarından etkilenen gruplar türüyor. Gitarist Derek Bailey, saksafoncu Evan Parker ve davulcu John Stevens deneysel bir «özgür müzik» çalıyorlar. Deneysel ve yeni olduklarından dinleyicileri hayli az, ama hatırı sayılır etikleri oluyor diğer İngiliz müzikcileri üzerinde.

Hem Avrupa'da hem de Amerika'da son zamanlarda gözlenen bir diğer değişiklik de, müzikçilerin kendi müzikleri ve plakları üzerinde daha fazla söz sahibi olma çabaları. Yıllarca, en büyük siyah caz müzikçilerinin çoğu, beyazların denetimindeki caz kulüpleri ve plak şirketleri tarafından sömürüldüler. Patronların amacı, iyi müzik üretmek değil, kâr elde etmekti.

Plak şirketlerinin ürünlerini «yeterince ticari değil» gerekçesiyle reddetmelerinden bezen kimi müzikçiler, kendi örgütlenmelerini ve plak yapma olanaklarını sağlamaya çalışıyorlar şimdi. ABD'de belki de ilk kez siyah Amerikalılar kendi müziklerinin denetimini ele geçirmeye çalışıyorlar. Normal caz kulüplerinde çalmaktan artakalan zamanlarında, New York'un küçük bir yöresinde, çatı aralarında ve atölyelerde özel seanslar yapıyorlar. Müzikten çok bar hasılatının kâr getirip getirmediğiyle ilgilenen patronların engellemesi olmaksızın çalıyorlar buralarda. Giderek artan iyi caz meraklısı bir dinleyici kitlesi ise, pek az bir giriş ücreti ödeyip kendi yiyecek içeceklerini de kendileri getirmek üzere, istedikleri sürece dinleyebiliyorlar bu yeni tür «jam» seanslarını.

Caz-rock ve özgür caz türlerinin arasında ise daha geleneksel yöntemlerle çalınan geniş bir caz çeşitlemesi uzanıyor. Caz en sonunda uluslararası planda çalınıp sevilen bir müzik türü haline geldi. Belki de eski kölelerin müziği olarak bilinmesinden dolayı, daima alışılmadık bir müzik, bir başkaldırı müziği olarak görülegeldi caz. Gene de, cazın doğum yeri olan ABD'de hiç bir zaman hakettiği prestiji ve statüyü kazanamadı caz. Beyaz bir toplumun,

siyahların başarısını kabul etmedeki isteksizliğinden kaynaklandı bu durum. ABD'nin yetiştirdiği en büyük müzikçilerden birisi olan Duke Ellington'un adı 1965'de her yıl verilen Pulitzer Müzik ödülünün aday listesinden çıkarıldığında, şöyle diyordu Ellington:

«Benim türümdeki müziğin yurdumda, diyelim ki «resmi onur»dan yoksun bırakılması hiç de şaşırtmıyor beni. Amerika'lıların çoğu hâlâ Avrupa kökenli klasik müziğin tek saygıdeğer müzik olduğuna inanmayı sürdürüyorlar.»

Caz müzikçilerinin başarıları Avrupa'da, Amerika'da olduğundan daha fazla takdir toplamıştır. Ama yine de, İngiltere'de bile üvey evlat muamelesi görmüştür caz. Klasik müziğe geniş ekonomik hükümet desteği sağlanırken, caza ancak son zamanlarda ödenek ayrılmaya başlamıştır, o da pek küçük miktarlarda olmak üzere. Daha da önemlisi, BBC'nin radyo politikasında, üçüncü kanalda klasik müzik, ikinci kanalda hafif müzik ve birinci kanalda ticari pop müziğine *ayrıcalık tanınması, caza hemen hemen* hiç hayat hakkı verilmediğini gösterir. İngiliz caz müzikçileri Almanya, İsveç, Hollanda ve diğer Avrupa ülkelerinin radyolarında konserler vermeyi, kendi ülkelerinde radyoya girmekten daha kolay bulabiliyorlar!

Resmi tavırlar ne olursa olsun, bugün bütün dünyada *salgın hale gelen müzik akımlarının süregitmekte olan* bir siyah müzik etkinliğinden kaynaklandığı gün gibi açıktır. Caz, soul ve rock gibi türler arasına kesin ayrım çizgileri çekmek neredeyse imkânsız hale gelmiştir bugün. Çeşitli alanlardaki ünlü müzikçiler, üzerlerindeki başlıca etkinin, Ornette Coleman, Chuck Berry, James Brown, Stevie Wonder ve Miles Davis gibi siyahlardan herhangi biri olduğunu söylemekten çekinmiyorlar artık.

UZUN BİR YÜRÜYÜŞ...

Pek çokları, ritmik özelliği ve enstrumanlara vokal bir nitelik kazandırma yönleriyle, Afro-Amerikan müziğinin batı müzik geleneğini yeniden canlandırdığını söylüyor bugün.

Kısacası Afrika'dan Amerika'ya getirilen kölelerin serüvenine bağlanıyor bir müzik geleneği. Birlikte izlemeye çalıştığımız bu serüvenin bir kaç noktasına tekrar göz atabiliriz şimdi.

Blues vokal bir müzik olarak çıktı ortaya. Siyahların kölelik günlerindeki iş şarkılarından ve *tarla çağrıları*'ndan doğmuştu. Blues geleneğinin en önemli yanı, notaya dökülememesidir. Şarkıcılar ve müzikçiler, diğerlerini dinleyerek öğrenirler bu müziği. Çaldıklarında, yazılı notaları okumak yerine doğaçlama yaparlar. Blues müzikçisi Mance Lipscomb şöyle diyor:

«Hemen hemen kırkdokuz yıldır gitar çalıyorum. Kendi kendime başladım, dinledim ve öğrendim. Kulak müziği. Kimse bir şey öğretmedi bana. Kendim buldum; nota filan bilmiyordum, kulaktan dolma çaldım hep.»

Blues müzikçilerinin çaldıkları ritmler Afrika müziğinden kaynaklanır. Notaları eğip bükerler aletleriyle, duygusal yoğunluğu olan inleme ve feryat etkileri yaratırlar. Bunu başarabilmek için kimi zaman kırık şişeboyunları bastırırlar gitarın tellerine. Geleneksel Avrupa vokalistlerinden çok farklı ses tonları elde ederler. Sonuçta ortaya çıkan, geleneksel Avrupa müziğinden bambaşka bir tınıdır. Avrupalı yazar ve müzisyenler, blues müziğinde yazılı notalar olmamasının önemini göreme-

mişlerdir çoğu zaman. Müzik notaları belirli perdeleri ve hassas ritmik aralıkları belirtir. Klasik müzik için şarttır bu. Ama notalar eğik perdeleri, ton farklılaşmalarını ve ritmik vurgulamanın derecelerini gösteremez. Oysa tam da bunlardır blues için canalıcı olan.

Çarpıcı bir örnek: Daha 1914'de «St. Louis Blues» adıyla yaptığı beste ve ona benzer çalışmaları nedeniyle «Blues'un babası» olarak bilinir W. C. Handy. Oysa Handy, besteleyerek ve notaya geçirip yaygınlaştırarak blues'un tanınmasını sağlamışsa da, bu süreçte blues'un gerçek doğasını da bozmuştur. Gerçek bir blues müzikçisi ne düşünüyor «St. Louis Blues» hakkında? Şöyle diyor T. Bone Walker:

«Güzel bir ezgi ve Blues'a benzer bir havası var, ama blues değil. St. Louis Blues'un iyi müzik olmadığını söylemiyorum, tamam mı? Yalnızca blues değil!»

Ünlü şarkıcı Alberta Hunter da blues'un «kulaktan dolma» bir müzik olduğunu vurguluyor şu sözleriyle:

«Müzik bilmeyen müzikçiler en iyi blues'u çalarlar. İyi biliyorum şunu: Notalı müzik eğitimi almış birilerinin eşlik etmesini istemem bana.»

Ama caz için durum biraz farklıydı. New Orleans'taki müzik eğitimi görmüş melezlerin etkisi nedeniyle, caz Avrupa müziğinden blues'a kıyasla daha fazla etkilenmiştir. İlk caz müzikçilerinin çoğu, nota okumasını bilmiyordu. Caz ilerleyip daha karmaşık hale geldikçe geleneksel müzik nota sistemini bilmek gerekli oldu. Yine de caz, blues geleneğinin niteliklerini daima korumuştur. Ne kadar karmaşık ve müzik olarak gelişkin olursa olsun, caz Afro-Amerikan ritmik yaklaşımını sürdürmüştür, doğaçlamayla öğrenilen ifade özgürlüğünü sürdürdüğü gibi. Enstrumanları kullanışı da esnek olmuştur: insan seslerini yansıtmayı amaçlamıştır, blues'da olduğu gibi. Büyük melez saksafoncu Sydney Bechet'in bir öğrencisine verdiği ödev çarpıcıdır bu açıdan:

«Bugün bir nota vereceğim sana. Bak bakalım bu notayı kaç biçimde çalabileceksin... homurdan onla, yapıştır, düzlet, sivrilt, ne istersen yap. Müzikle duygularını ifade etme biçimidir bu. Konuşmaya benzer.»

Bir klasik müzik öğretmenine kıyasla ne kadar farklı bir tavır! Ama, Duke Ellington'unki gibi büyük orkestralar

için bile neden şöyle denebileceğini açıklıyor bize:

«Bestelerken kentin sesini kullandı, ama ne yaparsa yapsın blues'u duyabilirsiniz daima.»

Tanıdık onikili ölçü sistemi de tüm caz üsluplarının bir parçası olmayı sürdürdü, bu temel üstünde doğaçlama yaptı müzikçiler. 1940'lardaki *bop* yenilikçilerinden çoğu, blues'u, üzerinde yeni temalar ve çeşitlemeler yaratabilecekleri bir temel olarak aldılar.

Amerikan popüler müzik endüstrisinin «kurmayları» Tin Pan Alley'de, siyah müziğin sulandırılmış öğelerini kullanmışlardır daima. Ragtime'dan bop armonilerine kadar ne varsa taramış ve işlerine gelenleri, popüler şarkılara tuz biber gibi katıp tad vermeye uğraşmışlardır. 1930'lardaki «swing» çağı ile geniş kitlelere ulaşmıştır caz. O dönemde söylemeye başlayan Ella Fitzgerald gibi şarkıcılar, geleneksel caz parçalarının yanısıra popüler şarkılar da söyleyerek ün kazanmışlardır.

1950'lerdeki ritm ve blues, rock 'n' roll'un temelini oluşturmuş, sonra da *soul* ve *rock* gelişmeleri olmuştur. Tüm bu değişim sürecinde, kimi temel öğeler sürüpgitmiştir - müziğe blues türü yaklaşım, çağrı-yanıt kalıpları gibi.

Sürüp giden bu öğeler, cazın özgün yanını oluşturur. Avrupa müziğinden büyük ölçüde etkilenmesine karşın cazın çok önemli bir farklılığı vardır: ton oluşumu. Bir senfoni orkestrasında, örneğin nefesli çalgılar, kendi pasajlarını homojen çalmaya gayret ederler. Her enstruman grubunun ses bakımından aynı ideale sahip olması ve bunu gerçekleştirmesi beklenir. Oysa, bir caz müzikçisi için genel bir ses idealine uyması söz konusu değildir. O, kendine uygun ton oluşumunu bulmalıdır, kendi bireysel ifade gücünü. İfadeyle geleneksel güzelliğin çeliştiği yerde, klasik müzik gelenekseli, cazcı ise ifadeyi seçer. Burada «gerçek» dile geldiği için, caz müzikçisinin ifadesi kendine özgü bir güzelliğe sahiptir. Cazı dinlemek ve sevmek, bu güzelliğin tadına varabilecek bir duygu zenginliğini gerektirir. Gelenekselin dışına taşabilmek, bireyselin tadına varabilmek ve en bireyselde en evrenseli yakalayabilmek: Cazı yalnız çalmak değil, duyarak dinlemek de bir sanattır, paylaşımdır, katılımdır.

Paul Whiteman, *«Caz birşeyi söylemek anlamına gel-*

mez; caz, o şeyin söylendiği tarz demektir» sözüyle cazın belki de en canalıcı özelliğini dile getiriyor. Senfonik müzikte bir yapıtın Beethoven'e ya da Mozart'a ait olduğu nasıl ayırd edilebilirse, caz müziği dinleyen de, bir refrenin, L. Armstrong tarafından mı, yoksa Bix Beiderbecke tarafından mı çalındığını söyleyebilir. Bir melodi, türüyle değil, ritmiyle ve ton oluşumuyla caz olur. Bu nedenle her melodi, caz doğaçlaması için bir malzemedir. Nitekim, «High Society» gibi çok tanınmış bir caz temasının, 14. Lui zamanından kalma bir Fransız dansı (kadril) olması çarpıcı bir örnektir. Gerçek cazın hemen her notasında, cazı doğuran çelişkilerden kaynaklanan canlılıklar vardır. Sürüp giden çelişkiler, bu canlılığı dipdiri ayakta tutar.

Bunca farklı üretim biçiminin çelişkilerini bağrında yoğurup çığlığa dönüştüren başka bir müzik türü doğmadığını söylemek abartma olmayacaktır. Kabile toplumunun eşitlikçi, katılımcı geleneği, köleliğin acılı inlemeleriyle kaynaşmış ve kapitalizmin olgunlaştırdığı Batı müziğinin kalıbına dökülmüştür. Afrika kökenli Amerikan siyahı, üç yüz yılda yaşadığı bu başdöndürücü serüveni müzikle dile getirmiştir. Öylesine yoğun ve zengin bir duygu birikimi ki, bireysel olanı kollektif olanla kaynaştırmayı başarmıştır. Cazın özünü oluşturan doğaçlama, bunun müziksel anlatımıdır.

Blues geleneğinin ve o gelenekten gelen caz, rock, pop gibi müzik türlerinin bugün uluslararası bir salgına dönüşmesinde, her renkten, her ulustan insanın bu müzikte kendinden bir şeyler bulabilmesinin, verileni kabul etmek yerine ona katılmak, onu değiştirmek, onda kendi bireyselliğini dile getirmek eğiliminin de payı bulunsa gerek.

O kadar alçakgönüllü bir başlangıcı olan bu müziğin bugün uluslararası bir etkinliğe ulaşmış olması yirminci yüzyılın «mucizeleri»nden birisidir belki de. Kimi özgün yanlarını yitirmiştir bu siyah kökenli müzik; bir zamanlar güneyin yoksul siyahları için zengin çağrışımlarla dolu olan sözler, beyaz rock şarkıcılarının elinde anlamsızlaşıyor bugün. Ama, yine de siyah Amerikan müziğinin canalıcı ruhu, yüreği yaşamıştır. Ve gelecekteki popüler müziğin modaları, salgınları ne olursa olsun, siyah ruh yaşayacağa benzer.

Mucizenin bilime başeğdiği günümüzde, bu ruhu yaşatacak olan da «siyah»lığı değil, evrenselliğidir.

DERLEMEDE YARARLANILAN KAYNAKLAR:

— JAZZ LIVES: PORTRAITS IN WORDS AND PICTURES
Michael Ullman
Perigee Books, New York, 1980

— THE BLUES TRADITION
Paul Oliver
Oak Publications, New York, 1970

— JAZZ And BLUES
Graham Vulliamy
Routledge-Kegan Paul Ltd. Londra, 1982

— AMERICA'S BLACK MUSICAL HERITAGE
Tilford Brooks
Prentice Hall Inc., New Jersey, 1984

— THE DEVIL'S MUSIC: A HISTORY OF THE BLUES
Giles Oakley
Taplinger Pub. Co., New York, 1977

— THE STORY OF THE BLUES
Paul Oliver
Chilton Books Co., New York, 1973

— THE JAZZ BOOK
Joachim Berendt
Lawrence Hill, New York, 1975

— INSIDE JAZZ
Graham Collier
Quartet Books, Londra, 1973

KALEM YAYINLARI

BRECHT'LE YAŞAMAK
Çalışma Günlüğü

Derleyip Çeviren: Yılmaz Onay
Önsöz: İ. Mert Başat
KALEM 001 - Ankara, 1985 (184 sayfa, inceleme)

«...diyalektik estetiğin temelleri üzerine önemli bilgiler barındıran Günlük'ün Türkçe'ye çevrilmiş bulunmasını bir eksikliğin giderilmesi olarak görmekteyim; Brecht'i, O'nun sağında durarak tanıtan M. Kesting'in çalışmasının Türkçe'de yayınlandığı aynı yıl kendi notlarından tanımak da, ayrıca kazanç sayılmalıdır.»

İ. MERT BAŞAT

———oOo———

NAZİZM VE KÜLTÜR
Denizkızlarının Şarkısı

Lionel Richard
Türkçesi: Nesrin Güner
Önsöz: Sargut Şölçün

KALEM 002 - Ankara, 1985 (160 sayfa, inceleme)

«Kalem Yayıncılık, iyi bir seçimle tam zamanında yayımladı Lionel Richard'ın (Fransız edebiyat bilimcisi, öğretim üyesi, gazeteci) Nazizm ve Kültür'ünü. *Sargut Şölçün'ün o nefis Önsöz'de dediği gibi, «'biraz faşist' olmanın ya da geçici olması şartıyla kitlelerden biraz faşizme katlanmalarını rica» etmenin mümkün olduğu bir dönemde, II. Dünya Savaşı sonunda faşizmin defterinin dürülmüş olduğu ham hayaline kapılmamak gerek.»*

FETHİ NACİ
Düşün, Aralık 1985

YILDIZ SAVAŞLARI

Teknolojisi, Sorunları, Sakıncaları

Haluk Gerger
KALEM 003 - Ankara, 1985 (160 sayfa, inceleme)

«A. Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi eski öğretim üyesi ve uluslararası ilişkiler uzmanı Dr. Haluk Gerger, ekim ayı başında yayımlanan yeni kitabında, «Yıldız Savaşları»nı teknolojik, stratejik ve politik yönleriyle, bu konudaki en yeni ve en yetkin kaynaklardan yararlanarak irdeliyor. Gerger'in dünyanın bir numaralı sorununu inceleyen bu çalışması, yalnızca tüm aydınlarımıza değil; özellikle siyasi ve askeri yöneticilerimiz ve siyaset adamlarımıza konuyu yakından tanımak için mükemmel bir fırsat sağlıyor.»

ŞAHİN ALPAY
Cumhuriyet, 12/12/1985

«Gerger'in çalışması, Cenevre görüşmelerinin bütün ağırlığıyla dünya kamuoyunun gündeminde yer aldığı bugünlerde, Yıldız Savaşları projesini, basında yer almayan yönleriyle tanımak isteyenler için önemli bir başvuru kitabı. Uluslararası politika meraklılarına ise söylenecece kfazla bir şey yok. Onlar, nasıl olsa 'Haluk Hoca'yı bilirler.»

Nokta, 1 Aralık 1985

———oOo———

SİNEMA DİYE DİYE...

Mahmut Tali Öngören
KALEM 004 - Ankara, 1985 (128 sayfa, inceleme)

«Öngören'in kitabını ülkemizde sinema sanatı, sinema sanayii ve sinema/devlet ilişkileri üstüne kafa yormuş veya yoracak olan herkesin elinin altında bulunması gerekli, yararlı bir derleme sayıyorum.»

ATİLLA DORSAY
Cumhuriyet Kitap Kulübü
Katalog, Aralık 1985

"Hüzün anlamına geliyor 'blues'. Daha çok da, karaderilinin plantasyonlarda, limanlarda, kereste depolarında, demiryollarında çığlık haline dönüşen hüznüdür bu. Gitarının tellerine bastırdığı bıçağın ya da kırık bir şişe parçasının boğuk bir isyana dönüştürdüğü ezgi, karaderilinin tonlar haline gelmiş anılarıdır. Afrika'nın ritmsel belleği, 20. yüzyılın kapısında blues olarak ortaya çıkıyor. Kara bir hüzündür cazı yaratan. Canlandırma, hayatiyet kazandırma demektir caz ve böylece hüzün, kendi zıddına dönerek bir yaşama sevinci oluyor artık. Hüznün sevince dönüşmesi, cazı oluşturan çelişkiler yumağının yalnızca bir düğümü. Afrikalının 'insan gibi konuşan enstrümanı' cazda emprovizasyonla (doğaçlamayla) sürecektir; hem de Avrupa müziğinin melodi yapısından esinlenmiş grup disiplini içinde. Doğaçlamayı besteyle, melodiyi ritmle, bitmemişliği yetkinlikle, bireyi grupla aynı potada yoğurur caz. Öyle ki bu karşıtların her biri sezilir ama caz tek başına bunların hiçbiri değildir. Hem toplu bir müziktir caz hem de alabildiğine bireysel. Solonun gür sesi grupla kaynaşırken, bir yandan da ona karşı çıkar. Caz, müzik aracılığıyla bireyi etkin kılacak bir yoldur belki de."

